

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

UKRAINIAN ART
UKRAINISCHE KUNST

1

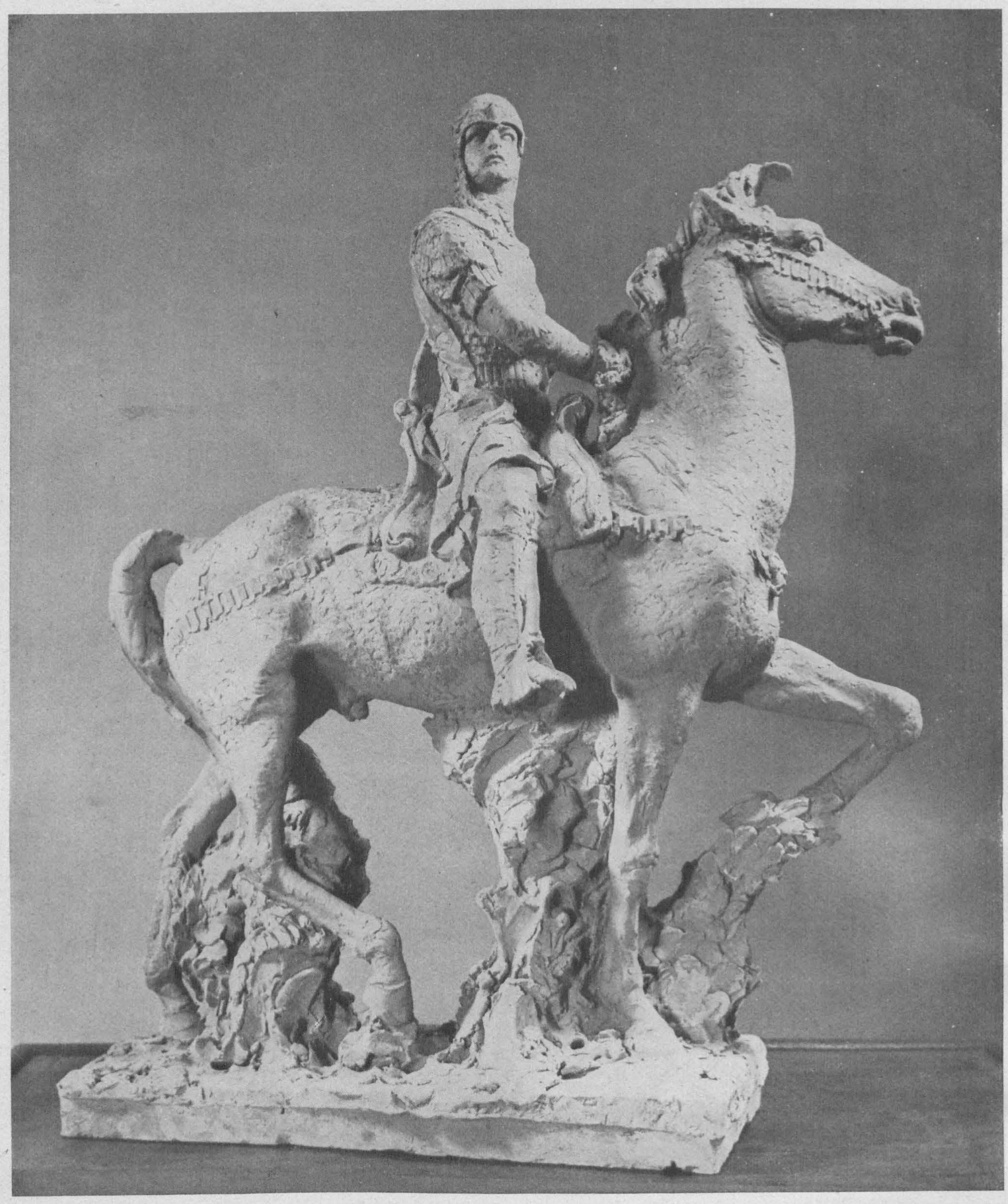


Photo Mukrowsky

Антін Павлось: Князь Роман Галицький. Теракота. — **Antin Pawloss:** Prince Roman of Galicia. Terra cotta.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

АЛЬМАНАХ

I

УКРАЇНСЬКА СПІЛКА
ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЦІВ

МЮНХЕН 1947

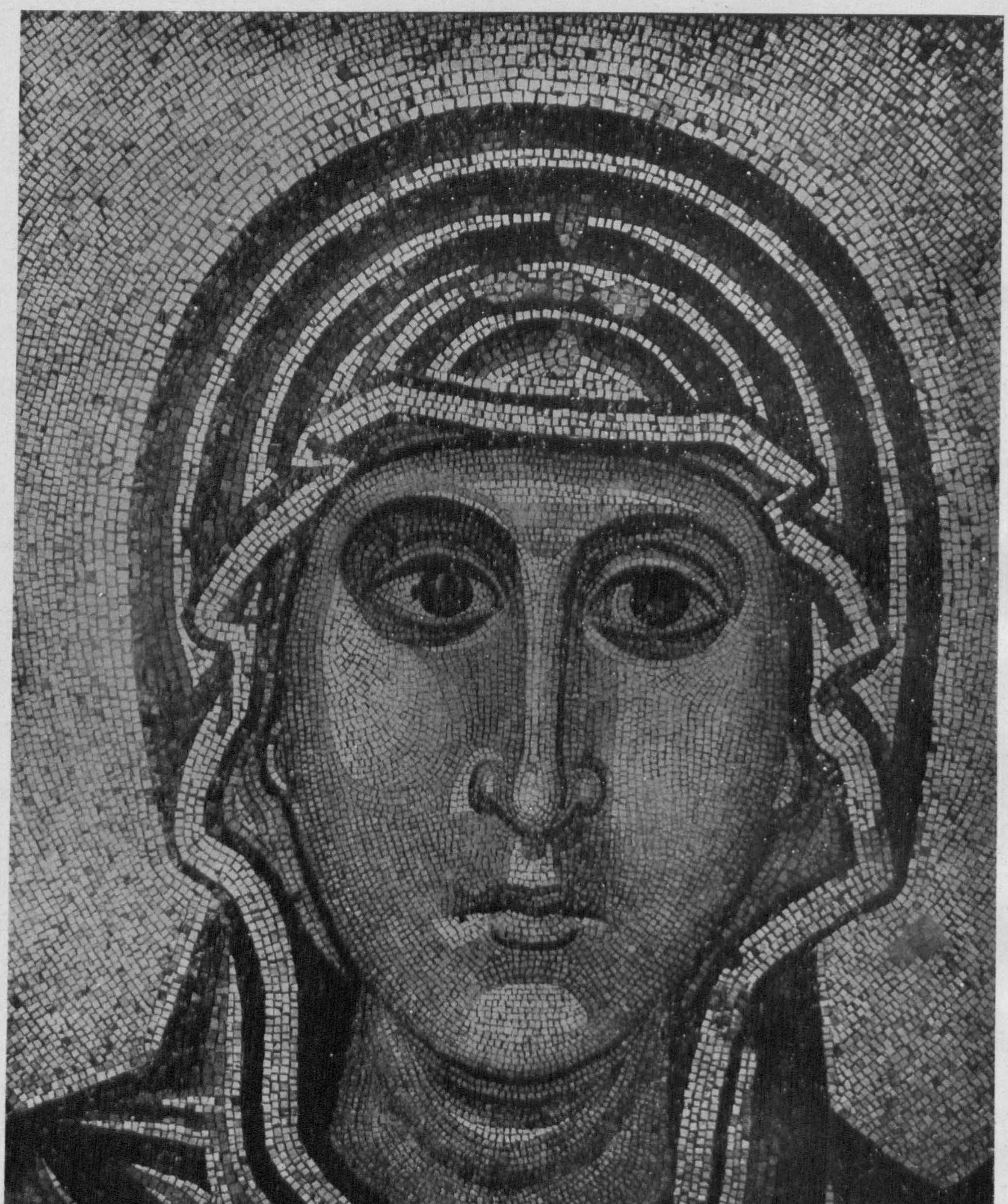
УКРАЇНСЬКА СПІЛКА ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЦІВ

РЕДАҐУЄ:

Ініціятивна Група
УСОМ
С. Гординський, М. Дмитренко, Е. Козак, С. Луцик

Друковано в друкарні R. Oldenbourg, Graphische Betriebe G.m.b.H., München, черенками В-ва „Українська Трибуна". — Кліші: Graphische Kunstanstalten F. Bruckmann K. G., München
Колірові образи: OSIRIS, München, Rumfordstr. 34

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО
UKRAINIAN ART
ART UKRAINIEN
UKRAINISCHE KUNST



Катедра св. Софії в Києві. Оранта. Деталь мозаїки XI ст. — **Cathedral of St. Sophie in Kiev. Our Lady.** Detail of a mosaic of XIth c. — **La cathédrale de St. Sophie à Kiev. Notre Dame.** Detail d'une mosaïque du XI-e s. — **St. Sophie-Kathedrale in Kiew. Muttergottes.** Detail aus einem Mosaik d. XI. Jh.

ФРЕСКИ І МОЗАЇКИ

СВ. СОФІЇ В КИЄВІ

Олекса Повстенко

Найголовніша святиня України — Софійська катедра в Києві, збудована в першій половині XI ст. (1017 — 1037 рр.) у мішаному візантійсько-романському стилі, з виразним застосуванням самобутніх форм мистецтва княжої України-Руси, займає одно з найвидатніших місць серед пам'яток середньовічної архітектури всієї Европи.

Для спорудження Софійської катедри великий князь Ярослав Мудрий запросив найвидатніших тоді чужинних майстрів, але разом з ними працювали також і майстри місцеві, які вже мали достатній будівельний досвід на будівництві київських споруд ще за князя Володимира Великого (Десятинна церква, княжа палата та ін.). Серед них могли бути ще безпосередні будівничі київських кам'яних першобудов, а також майстри молодшої ґенерації — їхні київські учні. Про це свідчать численні зразки давньо-українського мистецтва в зовнішніх архітектурних елементах і, особливо, у внутрішній оздобі храму.

Спорудження в столичному Києві величних будов — пишних княжих палат, Десятинної церкви, катедри св. Софії та численних манастирів відповідало намірам великих володарів України— князів Володимира і Ярослава — створити в Києві »другу Візантію«, яка імпонувала б князям своєю монументальною архітектурою, загальним розвитком культури та властивим Візантійській імперії блиском і пишністю цісарського двору, багатством і змістовністю християнського культу.

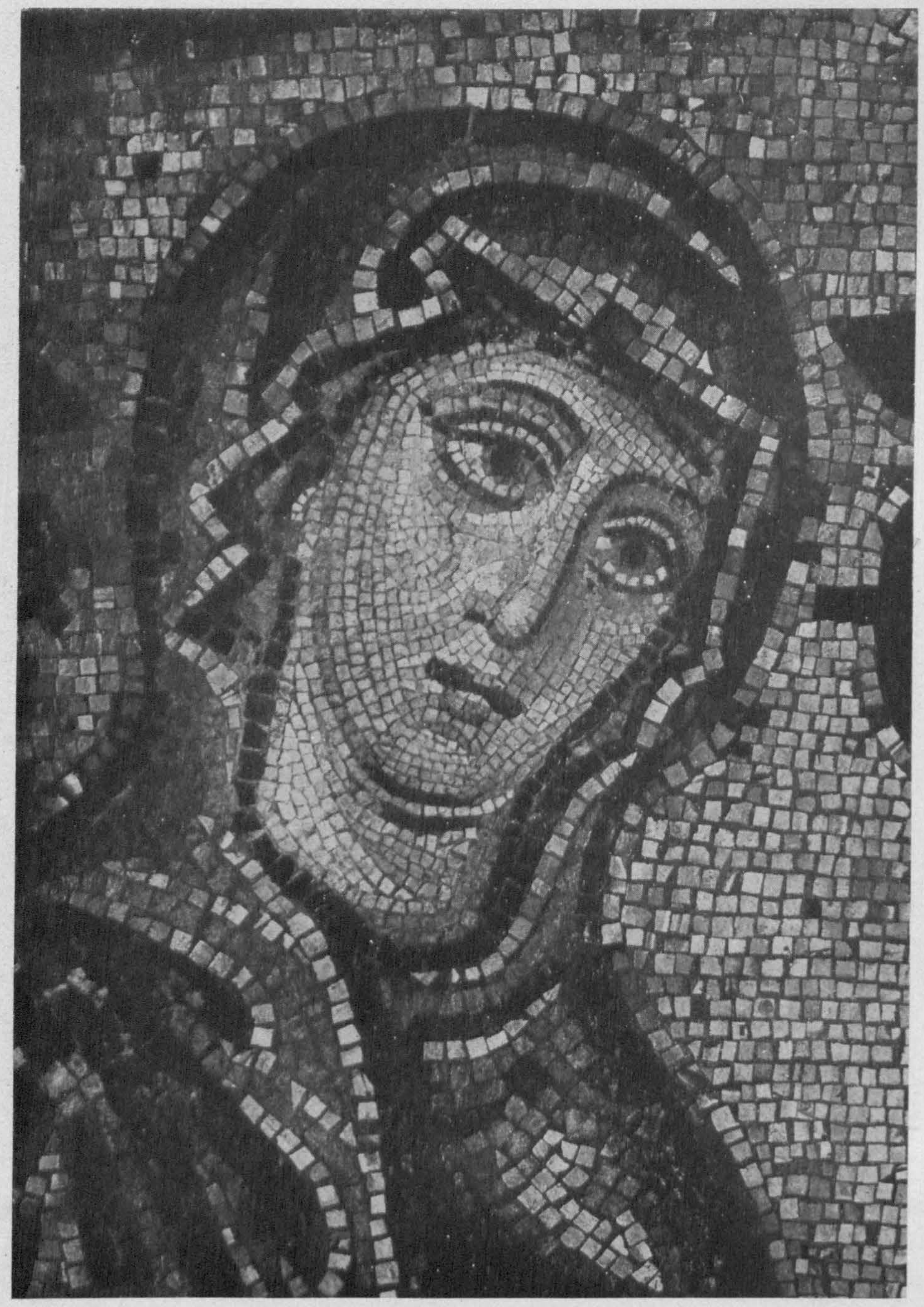
І справді, Київська Софія своєю неперевершеною ориґінальністю та багатством оздоби повинна була здивувати не тільки Київську державу, а й цілий Захід, бо на території княжої України до Володимира і Ярослава ще не було таких величних споруд, а на Заході на той час ще не знали великих копульних перекрить, які застосовувались у Києві, на Заході обмежувались, загалом кажучи, дерев'яними перекриттями культових споруд базилічного типу.

Давні культурні зв'язки княжої України з Візантією, а також знайомість українців-поган з християнською релігією Візантії і її величною архітектурою, почались ще підчас походів київських князів на Царгород та підчас перебування там княгині Ольги, якій було влаштоване прийняття зі всією пишністю візантійського двору. Служби Божі в Софії Константинопільській, які очевидно відвідувала кн. Ольга, представництво сорока київських апокрисяріїв, що постійно перебували в Царгороді в торговельних справах, — все це, очевидячки, широко сприяло проникання впливів візантійської культури на Київську державу.

Отже, саме в добу блискучого розквіту культури Візантійської імперії, княжа Україна разом з християнством прийняла і візантійське мистецтво. Проте це мистецтво, відповідно пристосовуючись до місцевих умов Київської держави, незабаром набуває мішаного українсько-візантійсько-романського характеру.

Щоправда, впливаючи на Україну, Візантія й сама підпадала одночасно впливом мистецтва арабів, вірмен і сірійців, але ж і Українська княжа держава мала, крім Візантії, широкі культурні зв'язки з усіма своїми сусідами. Тут стикались мистецькі напрямки Сходу, Заходу і південних сусідів України, зокрема надчорноморських провінцій Візантії. Північні провінції княжної України — Новгород, Псков, Володимир, Суздаль та ін. самі знаходились підо впливом культурного осередку держави — Києва. Отже немає нічого дивного в тому, що українські майстри були так добре обізнані з сучасною їм внутрішньою оздобою будов сусідніх народів. Та обставина, що романські архітектурні форми в будовах т. зв. візантійської доби Києва, Чернігова та ін. міст України з'явились тут одночасно або навіть раніше від будов Вормсу, Шперу, Тріру та ін., ще більше доказує поступове обізнання з тогочасними напрямками мистецтва та будівельну вмілість українських майстрів.

Що ж до створеного давно погляду про те, що мало не всі християнські першобудови княжої України будували грецькі або візантійські майстри, то тут слід висловити гадку, що вони швидше запроваджували б архітектуру, властиву Візантійській імперії. Якщо ці майстри і були колинебудь запрошувані з Візантії, то вони, очевидячки, відогравали тут підлеглу ролю, бо кам'яні будови княжої України вже в X — XI стол. мають свій самобутній характер, а зокрема Київська Софія не має ніде повних аналогій, являє собою самостійний пам'ятник української архітектури і ду-



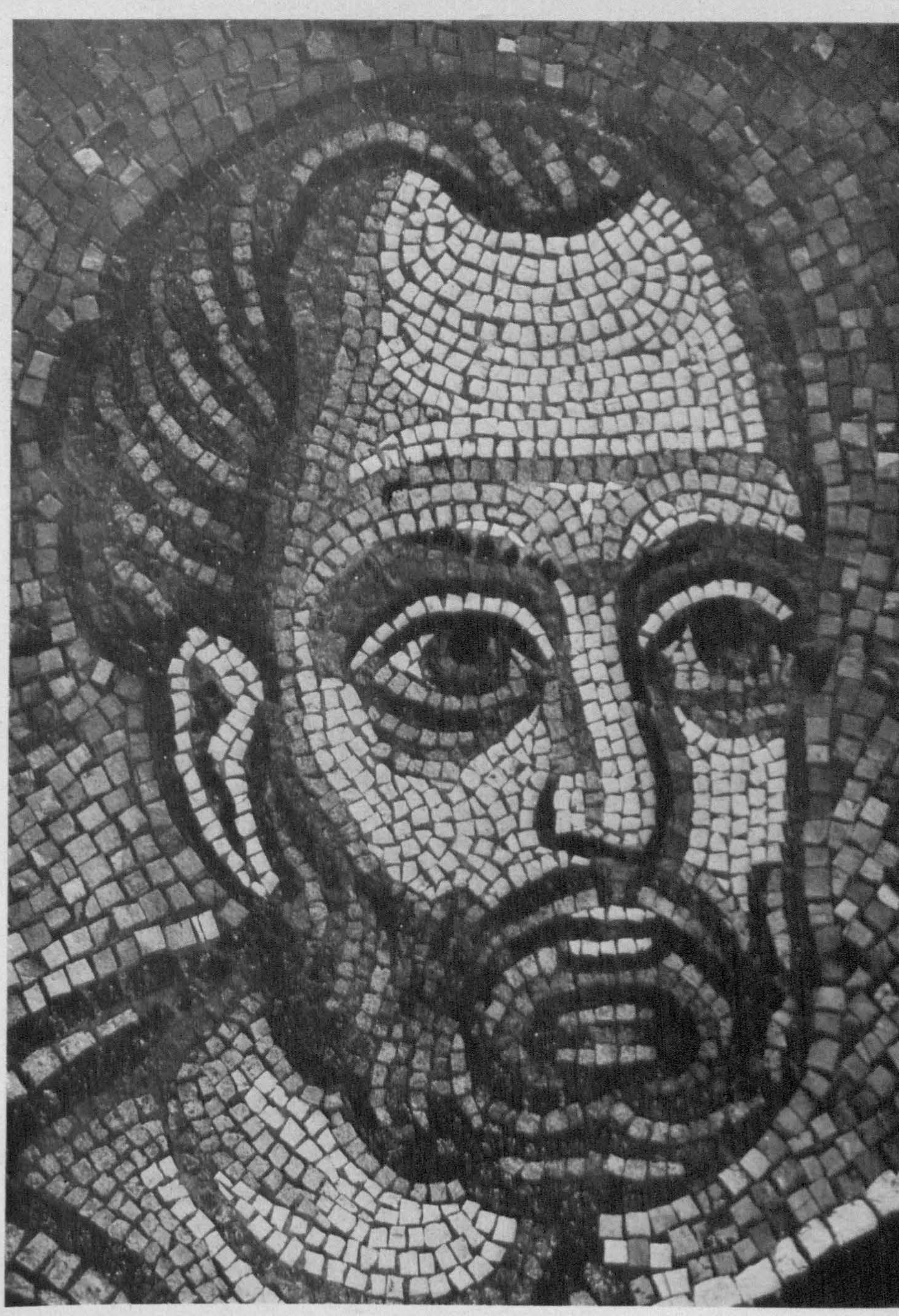
Богородиця з композиції Деісуса. XI ст.
Our Lady from the composition of Jesus. XIth c.
Notre Dame de la composition de Jesus. XI-e s.
Muttergottes aus der Jesuskomposition. XI. Jh.

же мало подібна до Софії Константинопільської чи храму дванадцяти апостолів у Солуні, до яких її ввесь час прирівнювали російські дослідники. Навіть уже тільки своїм пляном Київська катедра св. Софії цілком відмінна від одночасно, а також і раніше збудованих храмів сусідніх держав. Її п'ятинавовий плян з п'ятьма вівтарними апсидами і двома ґалеріями запозичено безпосередньо з київської тринавової і триапсидної з партеровими ґалеріями Десятинної церкви, до якого додано по одній наві з вівтарними апсидами з обох боків і внутрішню поверхову ґалерію з південного, північного і західного боків храму. Отже, конструктивні особливості Київської Софії, як і її архітектурні форми та внутрішня оздоба, хоч і наслідують візантійсько-романські впливи, проте мають своєрідний давньо-український характер.

Розкішна зовнішня і внутрішня оздоба київської катедри св. Софії з шиферних і мармурових різьб, а саме: колонади головного порталу, передвівтарної перегороди, парапетів на емпорах, імпостів луків і капітелів пілонів, саркофагу кн. Ярослава, а також мозаїчні підлоги, настінні мозаїчні композиції святих, фрески побутового характеру (на сходах обох веж), фрески, що зображують цілу родину кн. Ярослава, фундатора Софійської катедри, золоті і срібні прикраси, — все це справляло надзвичайне враження навіть на чужинців, що з захопленням описували цю подивугідну перлину давньо-української архітектури і багато інших. Захід не знав у той час такого багатства і блиску.

Але давня катедра св. Софії не збереглась до нашого часу в її первісному вигляді. За дев'ять століть свого існування вона була свідком багатьох подій і кривавої боротьби українського народу за свою незалежність. Внаслідок численних воєн Софія зазнала чимало грабунків і руйнацій.

Апостол з композиції Євхаристії. XI ст.
Apostle from a composition of Eucharist. XIth c.
Apôtre de la composition de l'Eucharistie. XI-e s.
Apostel aus der Eucharistiekomposition. XI. Jh.



На малюнках XVII століття (голляндського мистця Абрагама ван-Вестерфельда) вона виглядає в жахливих руїнах. Скільки то неоцінних різьб, фресок і частково мозаїк знищено, скільки пограбовано дорогоцінностей, що їх так щедро вкладали в прикраси св. Софії наші князі і владики! Поступово катедру відновляли і відбудовували українські гетьмани і митрополити. Останньо її відбудував великий меценат українського мистецтва гетьман Іван Мазепа. За невеликими перебудовами в XIX ст. (головно в західній частині), такою вона і залишилась до нашого часу.

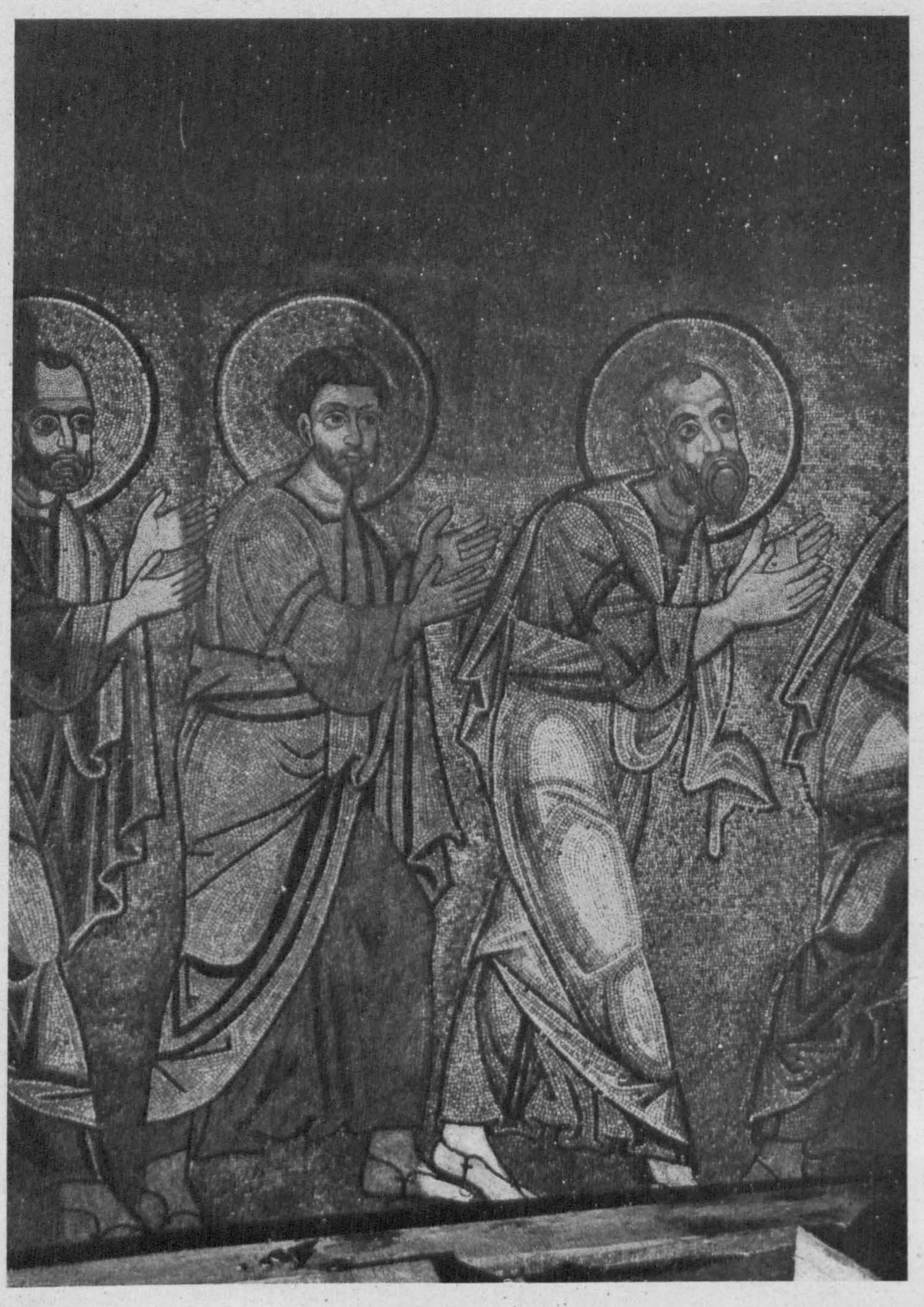
На наше велике щастя збереглась більша частина мозаїк і фресок в середині храму; щоправда, мало не всі ці фрески (та й частинно мозаїки) були у вандальський спосіб перемальовані російськими неуками-»богомазами«, які ретельно виконували наказ царя Ніколая I — »прівєсті Кієво-Софійській собор в блаґолепноє состояніє«.

Але ті фрески і мозаїки, що якимсь чудом залишились незамальованими і пізніше були відчищені та реставровані, вражають і досі своєю свіжістю, довершеністю композицій, шляхетною, стримано-теплою гамою барв, являючи собою неоцінні мистецькі скарби світової історичної ваги.

Крім великої втрати фресок підчас кількаразових руйнацій храму, більшість тих, що залишились, були затинковані і забілені вапном уніятами, яким дісталася була катедра св. Софії на ці 37 років (з 1596 до 1633 рр.).

Вперше фрески під обваленим частково тинком і побілом виявив ключар Софійської катедри — протоієрей Сухобрусів у 1843 р. З цього часу (з 1848 р.) почалось згадане вже вище вандальське перемальовування фресок.

Року 1885 в головній бані (над центральною частиною головної нави) проф. Прахов виявив під шаром тинку мозаїчне погруддя Христа в типі



Євхаристія. Мозаїка XI ст. Деталь.
Eucharist. Mosaic of XIth c. Detail.
Eucharistie. Mosaïque du XI-e s. Détail.
Eucharistie. Mosaik aus dem XI. Jh. Detail.

»Пантократора« (Вседержителя); під ним були мозаїчні зображення чотирьох архангелів, з яких частково зберігся тільки один. Нижче, під архангелами, в самому підбаннику поміж вікнами були свого часу мозаїки дванадцяти апостолів. Вони знищені і перемальовані олійними фарбами; зберігся фрагмент (погруддя) тільки одного з них — апостола Павла. Так само з мозаїк чотирьох євангелістів, що були розташовані під рядом апостолів (на парусах), зберігся фрагментарно тільки апостол Марко.

На внутрішній долішній частині головного (тріюмфального) луку розміщена мозаїчна композиція Деїсуса (Моління), виображена в трьох медальйонах: посередині Христос, по боках — Божа Мати і Іван Предтеча. На двох передвівтарних стовпах — мозаїчна композиція Благовіщення: архангел Гавриїл (ліворуч) в білому одязі і Божа Матір (праворуч) в одязі ультрамаринової барви з пряжею і веретеном у руках. На луках та стовпах, що підтримують головну баню, були зображені в медальйонах сорок севастійських мучеників. Вони також збереглись далеко не всі, а саме тільки п'ятнадцять.

В консі головного вівтаря розташована величезна композиція Богоматері, т. зв. Оранта (з лат. слова oro — молюся) в молитовній позі з піднесеними руками. Пишний пурпуровий мафорій опадає з її плечей, фіялково-синя стола підперезана пасочком, з якого звисає біла, вишита внизу хусточка. На ногах Богоматері — червоні сап'янові чобітки. В самій манері виконання композиції, в елеґантному, вистилізуваному драпуванні одягу, доборі барв тощо відчувається витонченість візантійського стилю, що одначе поєднується з місцевими смаками, спрямованими на створення відповідного ефекту в доборі кольорової гами і на застосуванні своєрідних традицій.

Вгорі: **Благовіщення біля колодязя.** Внизу: **св. Яким і Ганна.** Фрески XI ст.
Above: **Announcement beside a well.** Below: **St. Joachim and Ann.** Frescoes of XIth c.
En haut: **Annonciation auprès d'une fontaine.** En bas: **St. Joachim et Anne.** Fresques du XI-e s.
Oben: **Verkündigung am Brunnen.** Unten: **St. Joachim und Anna.** Fresken aus dem XI. Jh.





Монументальні мозаїки в головному вівтарі (Оранта) і в головній бані (Пантократор) виконані в увігнутих сферичних поверхнях з відповідними оптичними засадами, розрахованими на правильне (неспотворене) сприйняття глядачем образу, розміщеного на великій височині.

Мозаїчний фриз чудового візантійського орнаменту з дібраними на український смак соковитими барвами відділяє образ Оранти від розташованого під нею монументальною композицією символічного зображення Євхаристії (причастя апостолів). Христос, двічі зображений по обидва боки престолу з ківорієм, роздає святі дари апостолам, що підходять до нього (по шість з боку до кожної фігури Христа). Апостоли наближаються до Христа в побожних, одноманітних, майже симетричних позах. В такий спосіб у візантійському мистецтві намагались підкреслити духово-релігійну значущість таїнства Причастя. Під Євхаристією — нижній пояс мозаїк святителів-фундаторів церкви Христової, на жаль, знищені в долішній частині і підмальовані олійними фарбами.

Всі три композиції мозаїк головного вівтаря — Оранта в статично-молитовній позі, стримано-динамічно трактована Євхаристія і суворо статичні постаті святителів так доповнюють одна одну, що творять в загальному поєднанні величну суцільність. Під святителями, в останньому до підлоги поясі, розташоване декоративне пано, на якому чергуються мармурові плити з мозаїчними вставками геометричного орнаменту, що своїм кольором і характером розміщення квадратів нагадують українські тканини, (а саме малюнок плахти).

Мозаїки київської Софії з різних причин — руйнацій, запустіння і недбальства минулих літ, а вже за нашої пам'яті від детонації гарматної канонади, вибухів набоїв і мін, розривів бомб (хто знає чи всьому цьому вже настав кінець!) — у перебігу часу обсипались і почали відвалюватися разом з шарами тинку. Щоправда, в XIX ст. їх укріплювали, але так само у вандальський спосіб (просто прибивали до стіни величезними ухналями-цвяхами з широченними головками). Від такого »укріплювання«, мабуть, немало обсипалось смальти. Пробував їх укріплювати десь в 1920-их рр. мистець проф. Бойчук. В 1937-38 рр. промито всі мозаїки і укріплено всі місця, що могли обвалитись. Але їх треба і далі невсипуще пильнувати.

В тих самих роках, перед останньою війною, розкрито з-під олійного малювання близько п'ятьсот кв. м. фресок, а всіх фресок в Софії повинно було бути коло п'яти тисяч кв. м. Скільки то мистців мусіло бути за кн. Ярослава, щооб могти в такий досить короткий час виконати всі ці фрески! Певне, що ніякі »бриґади« візантійських майстрів не могли б були справитися з такою величезною роботою, а мусіли звертатись за допомогою до українських майстрів, якщо тільки останні не



Архангел Гавриїл. Деталь Благовіщення. XI ст.
Archangel Gabriel. Detail from Announcement. XIth c.
L'Archange Gabriel. Détail de l'Annonciation. XI-e s.
Erzengel Gabriel. Detail der Verkündigung Mariä. XI. Jh.

керували цією роботою самі. А втім, руку й смак українських майстрів у софійських фресках відразу стало помітно в розкритих тепер фресках, бо ніхто інший, як тільки місцевий майстер, додержуючися геленістично-візантійських традицій, свідомо чи несвідомо все вносив щось своє, як, напр., давав український тип в обличчях святих, в їх одязі відбивав тодішню українську ношу, зображував святих з українськими вусами, коротко стриженими бородами, місцевими зачісками, малював місцеві музичні інструменти (бандура, сопілки, трембіти тощо) у т. зв. скоморохів, відбивав давній український побут (боротьба, бій з потворою), змальовував цілі сцени з такого улюбленого тоді полювання, кінських перегонів і княжих ловів. До того — скільки в цих композиціях фресок притаманної українцям безпосередности, творчої винахідливости, ґраціозности і довершеної вишуканости замість суворого аскетизму в зображеннях святих у »суто-візантійських« майстрів!

Майже в кожній більшій композиції подибуємо характеристичний український антураж: на фресках київський краєвид з Дніпровими горами, будови київських княжих палат, українська фавна і фльора, полювання і лови тощо. На фресці Благовіщення (вівтар Якима і Ганни) Богородиця на тлі Дніпрових гір приходить по воду до криниці з відром на мотузі, а не до басейну або якогось джерела, і не з амфорою, як це бачимо в західних і південних зображеннях Благовіщення.

Незвичайно цікаві композиції фресок із зображенням родини кн. Ярослава. На південній стіні центральної нави зображена жіноча частина княжої сім'ї: княгиня Орина і князівни — Ганна, Анастасія і Єлисавета. Підчас »реставрації« 1858 р, ця фреска була замальована і навіть була переіменована: княгиня і її доньки стали святими Софією, Вірою, Надією і Любов'ю. З протилежного боку була зображена чоловіча частина сім'ї кн. Ярослава, але від фрески XI ст. залишились тільки дві дитячі постаті, що зображають синів Ярослава, правдоподібно Із'яслава і Святослава, решта фрески очевидно обвалилась; вважають, що в XV ст. вона була дотинкована і замальована іншими фігурами (мабуть, литовських князів). І ця фреска була замальована в XIX ст. олійними фарбами. Фреска західньої стіни (під прямим кутом до згаданих фресок), яка являла собою зображення самого кн. Ярослава, що підносить кн. Володимирові моделю відбудованої ним (після пожежі 1017 р.) Десятинної церкви, а також ще одне зображення кн. Орини, загинула безслідно разом з обваленою західньою стіною. Про неї ми маємо тільки уяву з малюнка 1651 р., зробленого Абрагамом ван-Вестерфельдом.

Розчищена фреска з зображенням апостола Павла являє собою надзвичайно цікавий зразок фрескового мистецтва. Як і фреска, на якій зображено св. Миколу, виконана вона з додержанням традицій раннє-візантійського малярства. Обидві фрески виконував, очевидно, один майстер. Те саме можна сказати і про виразно українізовані фрески свв. Фотінії, Помактії і Надії. Всі вони виглядають як вродливі киянки, а св. Надія навіть закутана в хустку по-українськи. Дуже багато спільного мають ці фрески з зображенням княгині і жінок з її почоту на стінах північно-західної вежі.



Бій з потворою. Фреска XI ст. Деталь. — **Fight with a monster.** Fresco of XIth c. Detail. — **Bataille avec un monstre.** Fresque du XI-e s. Détail. — **Kampf mit dem Ungeheuer.** Freske aus dem XI. Jh. Detail.

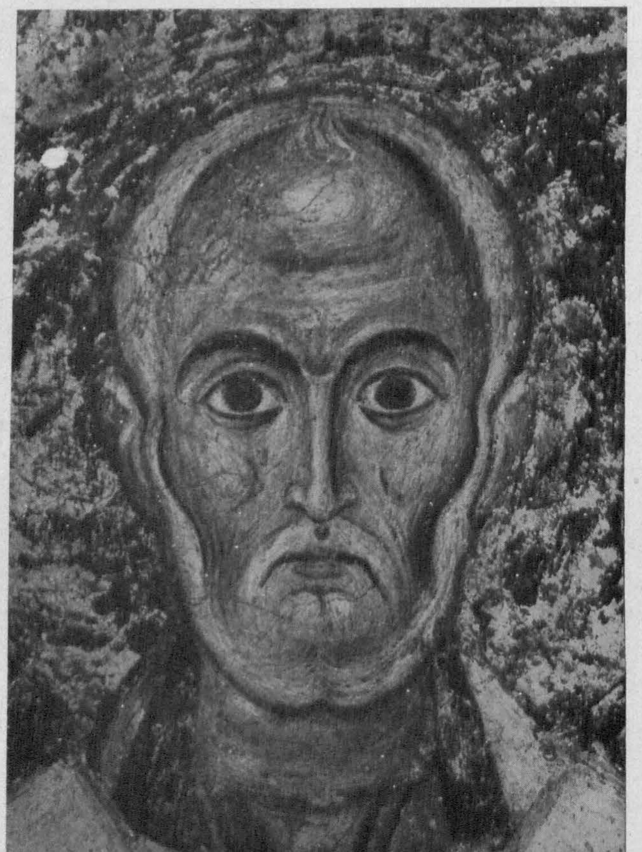


Полірована фреска — св. Пантелеймон, розчищена в Володимирському вівтарі коло саркофагу Ярослава, є покищо єдиним зразком полірованих фресок у Софійській катедрі. Фрески з вівтарів свв. Якима і Ганни, Михайлівського та Богословського відомі вже з багатьох попередніх описів. Новорозчищені фрески мають багато спільного з ними. Виявлено підчас розчисток також добре збережені фрески: свв. Кірік, Троадо, Василіск, Агафія, Нестор та ін.

Можна сподіватись, що й ті фрески, які будуть розчищені в майбутньому, виявлять задум одноцільности в оздобі всього храму фресками і мозаїками. Принаймні композиційні трактування і загальний характер їх кольорової гами підказують цей здогад. Можуть, зовсім зрозуміло, виділятися хіба творчі індивідуальності окремих майстрів.

Фрески побутового характеру на стінах обох веж також дуже споріднені з стилем загального фрескового розпису Софії. Давній український побут тут відображено в цілих жанрових картинах: верблюд з поводирем (мабуть чимало купців зі Сходу прибували з своїми товарами цілими караванами верблюдів), сцена боротьби з потворою (звичаї ходження з »козою«, або замаскованими і перебраними на Маланки і на Різдво), полювання на ведмедя, стрільці, музики, т. зв. комедіянти або скоморохи, мисливці тощо.

В південно-західній вежі зображено т. зв. Константинопільський гіподром з цісарем і цісаревою в головній льожі в оточенні цісарського почоту на ґалеріях. Але це тільки припущення сьогочасних дослідників, ніби то гіподром конче має бути Констатинопільський. Чи часом це не сам фундатор храму — кн. Ярослав з княгинею Ориною в своєму київському гіподромі? Але це тільки гіпотеза. Після наступних археологічних розкопок і повної реставрації фресок св. Софії багато дечого непотрібно буде й доказувати. А втім, уже тепер багато доказів непотрібно на те, що світової мистецької вартости фрески і мозаїки св. Софії, т. зв. Михайлівського (справді Дмитрівського і не XII, а XI ст.) манастиря, Успенської церкви Києво-Печерської Лаври і фрески Кирилівської церкви та ін. (і не тільки в одному Києві) є витвором місцевих мистецьких колективів; можливо, що вони творили разом з візантійськими вчителями, але незабаром учні стали самі вчителями (як Алімпій Печерський та ін.) і першорядними майстрами.



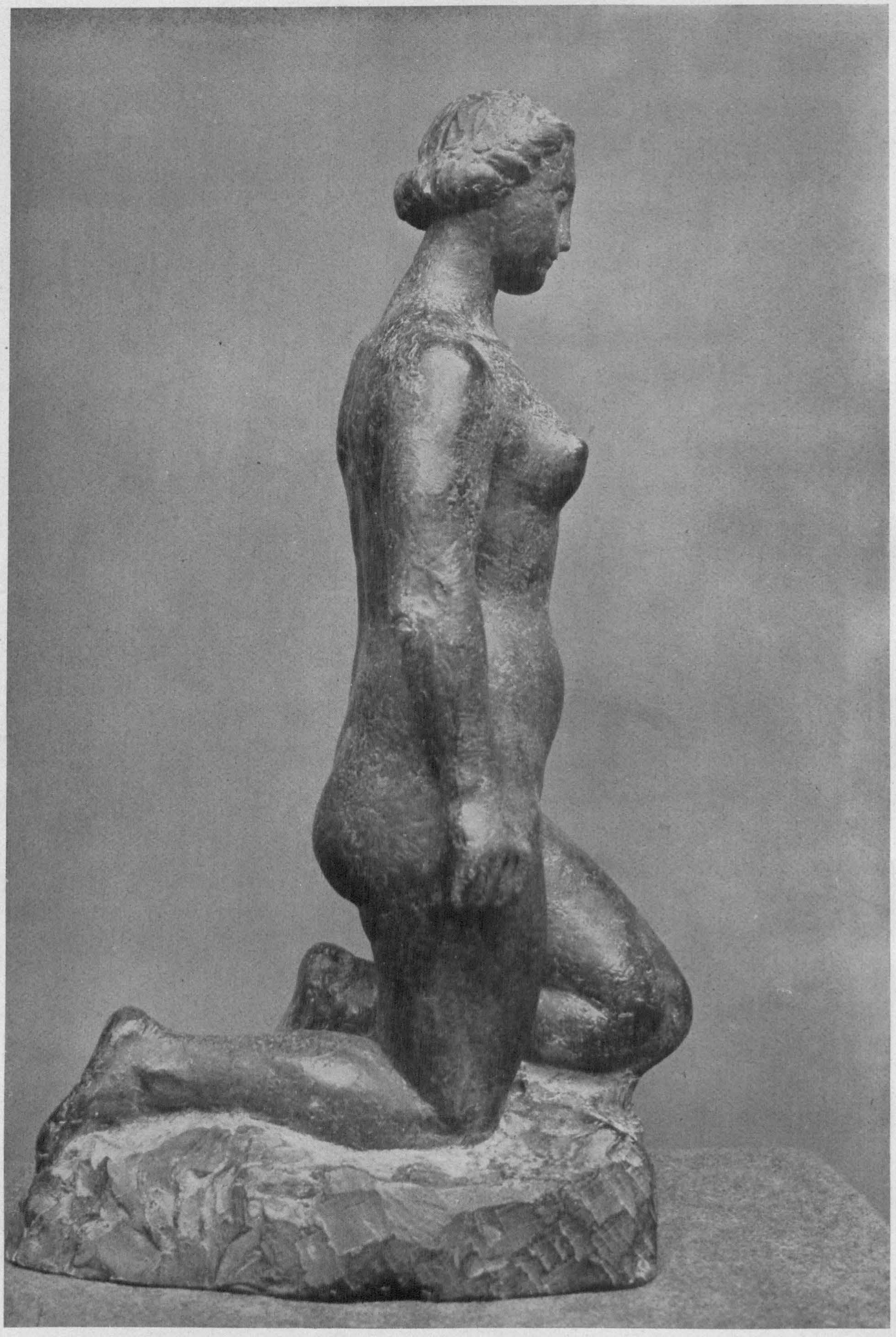
Вгорі: **св. Надія.** Внизу: **св. Микола.** Фрески XI ст.
Above: **St. Esperance.** Below: **St. Nicolas.** Frescoes from XIth c.
En haut: **St. Espérance.** En bas: **St. Nicolas.** Fresques du XI-e s.
Oben: **Sa. Spes.** Unten: **St. Nikolaus.** Fresken. XI. Jh.

Орнамент. Фреска в півн.-зах. вежі. XI ст.
Ornament. Fresco of XIth c. in the North-Eastern tower.
Ornement. Fresque dans la tour du nord-ouest. XI-e s.
Ornament. Freske im nord-westl. Turm. XI. Jh.

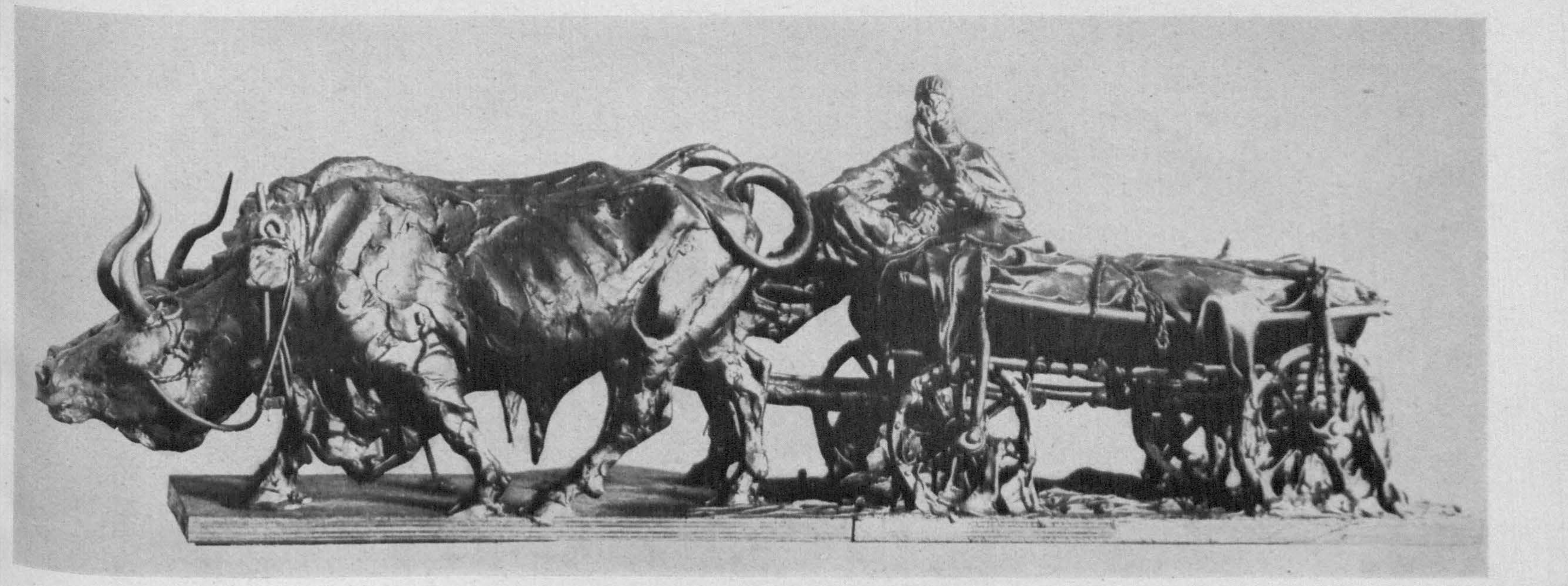




Невідомий святий. Фреска XI ст.
Unknown Saint. Fresco of XIth c.
Saint inconnu. Fresque du XI-e s.
Unbekannter Heiliger. Freske. XI. Jh.



Григор Крук: Жінка навколішки. Гіпс. — **Hryhor Kruk:** A kneeling woman. Plaster. — Femme agge-nouillée. Plâtre. — Kniende. Gips.



Богдан Мухин: Чумак. Віск. — **Bohdan Mukhyn:** „Chumak". Wax. — „Tchoumak". Cire. — „Tschumak". Wachs.

УКРАЇНСЬКА РІЗЬБА СЬОГОДНІ

С. Коломиєць

Довгі часи українській різьбі бракувало ґрунту. Це — майже традиційний факт, зумовлений історичними обставинами, в яких знайшовся і проживав наш нарід. Різьбярство упродовж усієї історії України, звичайно, існувало, розвивалося і мало свої досяги, проте до нас дійшли тільки фраґменти переважно орнаментально-декоративних частин будівництва. Нічого подібного, як середньовічна романська чи готична різьба соборів з її одуховленою, монументальною фігурою закованої в камінь людини — ми не маємо. Пізніше, зведена до народної етнографічної маси, нація висловлювалась образотворчо в творах безіменних, у творах, що їх окресляємо загально назвою »мистецтва народного«. Воно є, воно має свої власні великі досяги, але в ньому немає того, що цікавить передусім: індивідуальностей, окремого обличчя поодиноких мистців. І щойно від бароккової доби починають виростати такі індивідуальності. З упадком Козацької держави, стали ті мистці майже виключно здані на чужого замовця і цінувача, на чужий смак, що аж ніяк не могло стимулювати розвиток мистецтва національного. Є просто мистці, нераз і майстри, але їх творчість майже ні в чому не різниться своїм характером від творчости мистців інших народів. Змогу і вміння висловляти своє, національне, у формах загального мистецтва світового — загублено, і щойно під сам кінець минулого сторіччя почалася трудна праця віднайти свій власний шлях. Почався він, як звичайно, з етнографізму, сприйманого якнайбільш реалістично.

Ми тут не будемо вичисляти творців діб попередніх. Вони відомі, хоч би з енциклопедії. Повторюючи ще раз вище написане, можемо сказати коротко: українські мистці — вони були; але про українську різьбу, як щось оригінальне, виключне, говорити було ще завчасно. Позитивним об'явом у їх творчості було те, що вони все ж таки відбивали в своїй творчостії панівні стилі своєї доби, всі оті клясицизми, академізми, реалізми, імпресіонізми аж до кубізму включно. При ненадто ще сильному усвідомленні своїх власних національних стильових первнів, ті напрями здебільшого зовсім знівельовували творчу індивідуальність мистця-різьбяра. Тут хтось може здивуватися: ви ж завжди правите про те, що нашому мистецтву саме конче потрібно впливів мистецтва світового, впливів інтернаціональних; а тепер ви самі висуваєте проти них застереження.

Відповідь на це питання торкається не тільки самої української різьби, а вона взагалі актуальна і для всіх інших ділянок українського образотворчого мистецтва. Те, що українські мистці плили і пливуть з течією мистецтва загальносвітового — факт зовсім нормальний: було б для українського мистецтва просто ознакою провінціялізму, коли б так не було. Справа в чому іншому, а саме: як українські мистці сприймали і сприймають усі ті інтернаціональні впливи? Пасивно чи активно? Чи ті впливи приглушують, знижують власну індивідуальність мистця і роблять з нього тільки копіста, наслідувача чужих досягів, чужого образотворчого світогляду і духа,



Федір Ємець: Мати. Теракота.
Fedir Yemetz: Mother. Terra cotta.
Mère. Terre cuite. — Die Mutter. Terrakotta.

що немає коренів у нації, до якої мистець себе зачисляє, чи, знову ж, мистецтво світове служить мистцеві передусім як база для його творчости, пройнятої свідомостю свого власного окремішного світу, що є частиною світу загального?

Тільки так можна ставити проблему мистецтва національного, як однієї ланки в ланцюгу мистецтва світового, — якщо тільки ми хочемо, щоб те мистецтво національне було велике, а не етнографно обмежене, провінціяльне, де окремішне висловлене буває здебільша тільки зверхньо, сюжетно, без розкриття духової істоти національного комплексу. Шлях до пізнання цієї істини був довгий і важкий, а все ж його перейдено і переборено. Сьогочасні українські мистці вже знають, чого вони хочуть, чого від них вимагають і, не менше важливе, мають уже відповідні кваліфікації, знання для здійснення тих вимог. Вони стоять на порозі великих творчих можливостей і перед ними розкриваються широкі перспективи.

Будучи відрізаними від рідних земель, ми силою обставин змушені обмежитись творчістю мистців, що знайшлися тепер на еміґрації або що перебували на ній іще від часів довоєнних. Можна сміливо сказати, що й цього досить для характеристики сьогочасного українського різьбярства, бо на еміґрацію вийшов майже ввесь справді творчий актив. Різьба представлена низкою імен незвичайно цікавих, яскравих, озброєних часто великим творчим і технічним досвідом, а передусім — ентузіязмом творити. Це — мистці різних ґенерацій, старшої і молодшої, не згадуючи вже про мистецьку молодь, що тепер продовжує свої студії, молодь, серед якої є талановиті одиниці. Важливе те, що, як це вже зазначено, більшість мистців озброєна солідною технічною підготовою, яка дозволяє їм приступати до розв'язки різних образотворчих проблем упевнено, без блукання по манівцях, Ще важливіше, що, крім технічного знання, є серед них значна скількість справжніх індивідуальностей, які на кожному своєму творі вміють витиснути печать свого почуття стилю, свого духа. При всіх, нераз сміливих експериментах, немає серед наших різьбярів якихось стильових крайностей і їх шукання не переступають меж здорового реалізму, хоч багатьох з них реалістами назвати годі. В основі їх творчости стоїть усе природа, тісний зв'язок з нею і щойно з цієї вихідної бази розвивають вони своє мистецтво в напрямі якогось стилю, більш чи

Федір Ємець: Жіноча голова.
Fedir Yemetz: Head of a woman.
Tête d'une femme. — Frauenkopf.

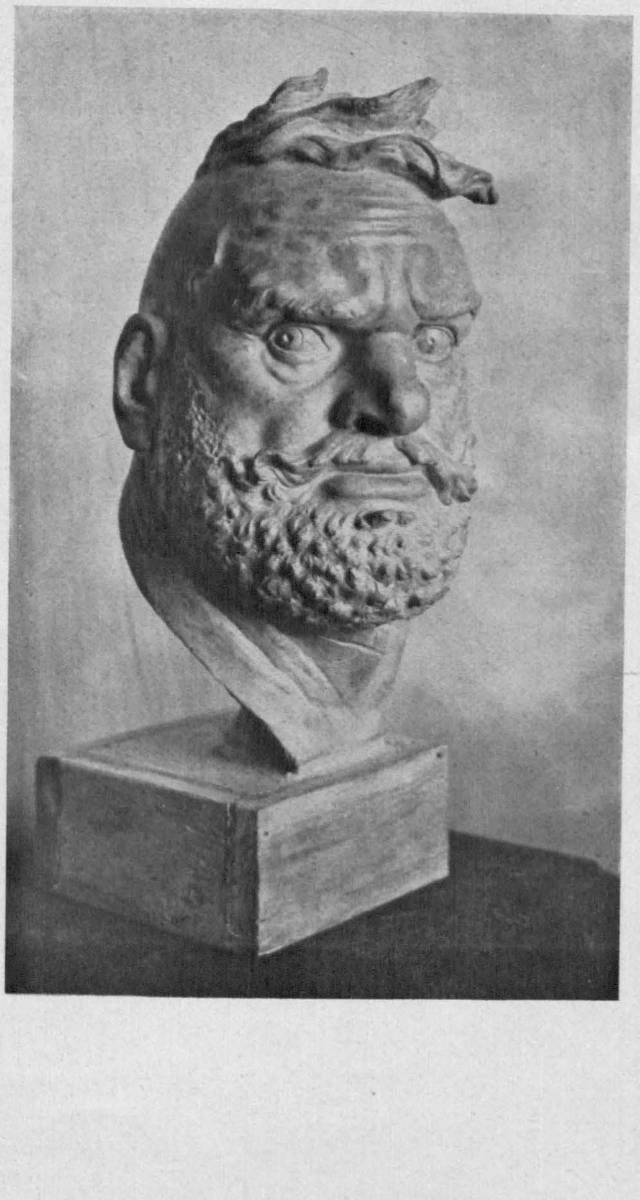


менш клясичного чи експресіоністичного. Загально можна сказати, що творчість українських сьогочасних різьбярів тримається того вичутного вже і в світовому мистецтві напрямку, що його характеризує деяке зрівноваження формальних шукань, і що вони розвивають на тій основі своє мистецтво більш углиб, більш у напрямі внутрішнього виразу. Це можна легко спостерегти майже на всіх представниках сьогочасної української різьби, в їх методі пошукування і розв'язування суто плястичних проблем — маси, брилуватости, лінії, що всі завжди зосереджені, обмежені свідомо до тієї простоти, що в скондензованому виді передає поглиблене духове відчування речей. Отак доба борикання, нераз хаотичних шукань, духової розкиданости — вже, можна сказати, за цими мистцями. І цей прояв випливає зовсім не з браку творчої енергії, а саме з їх вичуття стилю, з їх змагання до стилю, як вислову окресленого погляду на світ. Наче у відповідь своєму часові, позначеному хаосом, нестійкістю моральних і матеріяльних вартостей, змінливістю форм — українські мистці хочуть давати твори чітко окреслені, додумані, синтетичні: вони хочуть увести в природу свій лад, знайти те, що стійке, що має риси тривалого, вічного. І яка не була б школа, темперамент, світогляд поодиноких мистців, саме ця риса об'єднує їх творчість в одне ціле, і ця риса здається нам найбільш характеристична для цілості їх творчости. Нераз далекі своїм характером, вони, свідомо чи несвідомо, висловлюють одну ідею.

Ось **Василь Масютин.** Він любить передусім експресію, драматизм великих рухів і великих постатей, що його уособнюють. Звідсі зовсім невипадковий зворот цього мистця до великих історичних постатей, носіїв великих ідей, пристрастей і розмаху. Для своєї мети він не потребує зовсім творити в якомусь особливому експресіоністичному стилі, ні, в нього всі найсміливіші деформації піддані законам майже академічної строгости і виразности форми, так що його експресіонізм здається на перший погляд поворотом до барокко. Але не дещо поверховний, зверхній жест барокко, з його умовною патетичністю руху для руху, є метою Масютина. Та експресія в Масютина більш унутрішня, душевна, її спостерігаємо виразно в напруженому обличчі його Мазепи, що, похилений у невідоме, наче визирає щось трагічне, що рине напроти; її спостерігаємо в обличчі



Василь Масютин: Гетьман Мазепа. Гіпс.
Wasyl Masiutyn: Hetman Mazepa. Plaster. Plâtre. Gips.



Василь Масютин: Гетьман. Гіпс.
Wasyl Masiutyn: Hetman. Plaster. Plâtre. Gips.





Василь Масютин: Гетьман Мазепа і Дорошенко. Гіпс.
Wasyl Masiutyn: Hetman Mazepa and Doroszenko. Plaster. Plâtre. Gips.

його »Гетьмана« позначеному силою незламної волі і життєвої стихійної енергії. В Масютиновому »Автопортреті«, ця експресія внутрішніх почувань доведена до якоїсь майже демонічної, мефістофелівської сили. Навіть у речах найдрібніших, позначених напів ужитковістю, ось як у великій серії медаліонів українських володарів, ця індивідуальна риса Масютинової творчости виступає неменш яскраво. Це не тільки голе зображення, відтворення зверхніх рис українських історичних постатей, але й поглиблене вникнення в того великого, неповторного духа, що їх усіх заполонював. Масютин оминув тут будьяку літературщину, описовість, і дав живих людей з їх пристрастями і тривогами, з їх великими, державного покрою, жестами.

Федора Ємця, колишнього професора Берлінської Академії Мистецтв, важко уявити собі без бронзи. Хочеться підійти до кожної його речі і постукати пальцем та послухати, як дзвенить метал. У металі він майстер, для якого, здається, немає ніяких таємниць. Він, як старі майстри ренесансу, не задоволяється самим відливом з глиняного моделю, що є часто тільки індустріяльною копією твору, він знає, яку вагу прикладали великі майстри старовини до власноручного оброблення і оксидації металю, до його карбування, де творець переходить своїм долотом кожен шматок металю і надає йому індивідуальну форму. Він ліпить глину, думаючи відразу про бронзу, її гнучкість і твердість, а водночас легкість. Щодо стилю, в давніших речах Ємця чутне було ще змагання між впливами реалізму і, більш чи менш стилізованим, архаїзмом; з цих впливів виробився згодом власний, дозрілий стиль Ємця, що, не зважаючи на чуже оточення, серед якого він працював, уперто повертається до української тематики. Звичайно, сама тематика проблеми ще аж ніяк не розв'язувала, але вистане поглянути хочби на Ємцеву різьбу »Отаман при сконі« (репродукована в 1 ч. журналу »Мистецтво«, видання АНУМ, за рік 1935), щоб побачити, як мистець підносить тему українську до загальнолюдської. Це вмирає не тільки український отаман, але, ширше, — й людина взагалі, яка гине на півшляху, кидаючи на невідоме свій нарід. З такою силою зумів мистець висловити у своїй різьбі почуття болю і трагедії. Речі найновіші, ось як »Мати«, сильні, могутні упевненістю свого руху; згадана різьба має щось із середньовічних готичних мадон, а водночас це твір наскрізь сьогочасний своїм підходом до форми, простої, чіткої, де в єдності різьбярської брили схоплено і зафіксовано ввесь рух і ритм постаті.

Констянтин Бульдін дістав добру мистецьку освіту в Київському Мистецькому Інституті і багато працював над розв'язкою проблем різьби монументальної. Між іншим, він виконав проєкт пам'ятника Т. Шевченка, який за ідеєю його проєкту здійснив остаточно в Харкові різьбяр Манізер. З відомих його праць згадаємо погруддя Ромен Роллана, а, передусім, плоскорізьбу »Мистецтво«. Не попадаючи в етнографізм, він просто, із стильовою чіткістю оформив алеґоричну композицію суто українського характеру і тематики, вказуючи тією своєю працею нові можливості для сьогочасної української різьби. На жаль, до цієї статті ми не можемо, з браку зв'язку з мистцем, подати хоч одну репродукцію з його нових творів. Востаннє мистець виступав у Зальцбурзі в Австрії, де виставив теракоту »Бездомні«, »Смерть Андрія« — на мотив з »Тараса Бульби«, фігуру ген. Клерка і »Голову дівчинки«, а крім цього численні малюнки.

За різьбами **Григора Крука** так і хочеться уявити собі завжди якусь монументальну стіну будови, колони, сходи, високі п'єдесталі, його твори так і напрошуються, щоб їх викути в мармурі або вилити в бронзі і покласти на тлі великих перспективних ліній. Це почуття великого, мону-



Григор Крук: Жіноча голова. Гіпс.
Hryhor Kruk: Head of a woman. Plaster. Tête d'une femme. Plâtre. — Frauenkopf. Gips.

ментального — риса найбільш характеристична цьому мистецтві. Його форми сильні, брилуваті, часом брутальні своєю безпосередністю і сміливістю виконання, так наче б вони були не ліплені в глині, а вирубані в якомусь особливо твердому, неподатливому матеріялі. Цей його підхід до брили, яку треба щойно перемогти, втиснути в потрібні мистцеві форми — його індивідуальна риса. Як мало який український різьбяр, Крук має почуття кубічности брили в просторі, а водночас він збагнув одну з істин монументальної різьби: що вона повинна бути передусім статична, масивна. Статичність надає різьбі елементарної сили землі, зв'язкости обрисів та зосередження, що в сумі зумовлюють єдність твору, його стиль.

Засвоївши собі добре різьбярське ремесло в Берлінській Академії Мистецтв, у таких майстрів різьби як Фоке і Ґіцберґер, Крук у давніших своїх творах відгукувався на різьбу античну, на ту старішу, геллєнську, але безпосередній вплив її він зовсім переборює і не попадає в таку часту сьогодні манеру стилізації під антику. Але водночас мистець скористувався з великого досвіду мистців античних: як обмежувати свої форми на рахунок великих брилуватих мас і ліній, і він знає, що вони, мистці античні, досягали цього саме дисципліною, синтетичністю та продуманістю кожної форми. Нічого непродуманого, доривкового. Є в Крука низка голів, що належать, безперечно, до найкращого, що творить сьогодні українська різьба. Змагання до монументальности аж ніяк не перешкоджає мистцеві звертати увагу і на риси чисто психологічні. Найцінніша риса в його творчості це почуття згаданої елементарної сили, яку він уміє передати глядачеві. Щось міцне, суворе, ґудзувате пропоює кожен його твір, і ця сила відзеркалюється і в його боротьбі за стильовий вислів; це змагання, вперте і безком-

Григор Крук: Погруддя хлопця. Теракота.
Hryhor Kruk: Bust of a boy. Terra cotta. Buste d'un garçon. Terre cuite. — Knabenbüste. Terrakotta.



промісове, уважне око достереже у всій творчості Крука.

Між працями Крука є також низка фігуральних; тут брили ще більше упрощені, вчувається у всьому масивність матеріялу. Та ваговитість виступає і в більшефігуральних композиціях, напр. у кількох, що їх темою є скитальці. Постаті тут наче вrослі в землю, вони наче самі частина землі, і мистець тут узагальнює форми, позбавляючи свої постаті зумисне рис індивідуальних: вони мають віддавати загальне почування трагічного, бо трагедія тут не є індивідуальна, а збірна — це трагедія народу, маси. Мистець хоче тут віддати передусім абстрактний рух у невідоме, що веде нарід незнанними шляхами чужини.

Було б помилкою думати, що **Антін Павлось**— мистець тільки »малих форм«. Звичайно, різьби, які сьогодні бачимо в нього, це невеликі теракотні фігурки, а проте хтось, необізнаний з його творчістю, поглянувши на знімки його творів, ніяк не вгадає, що вони, ті твори, такі малі своїми розмірами. Серед кочових умов скитальщини, як і в попередніх воєнних роках, мало було для різьбяря нагод творити речі великого формату і він хоч-не-хоч мусів обмежуватися до форм менших. Але ті малі форми довів він до своєрідної досконалости і прецизности виразу. Це—безперечно його творча перемога. Своїм характером майже реалістичний, він досягає свій стиль упрощенням деталів, підпорядкованих завжди основній лінії, що є ідеєю руху. І водночас реалістичні форми в нього опоетизовані, якийсь теплий ліричний настрій віє від його фігур. Він тонко вміє віддавати жіноче тіло, воно дихає в нього життям, ґрацією, гармонією, і водночас його постаті обвіває наче подих якогось смутку, наче жалю за всім гарним, що є тільки коротким моментом, вічним проминанням. Безперечний еротизм у тих його поста-



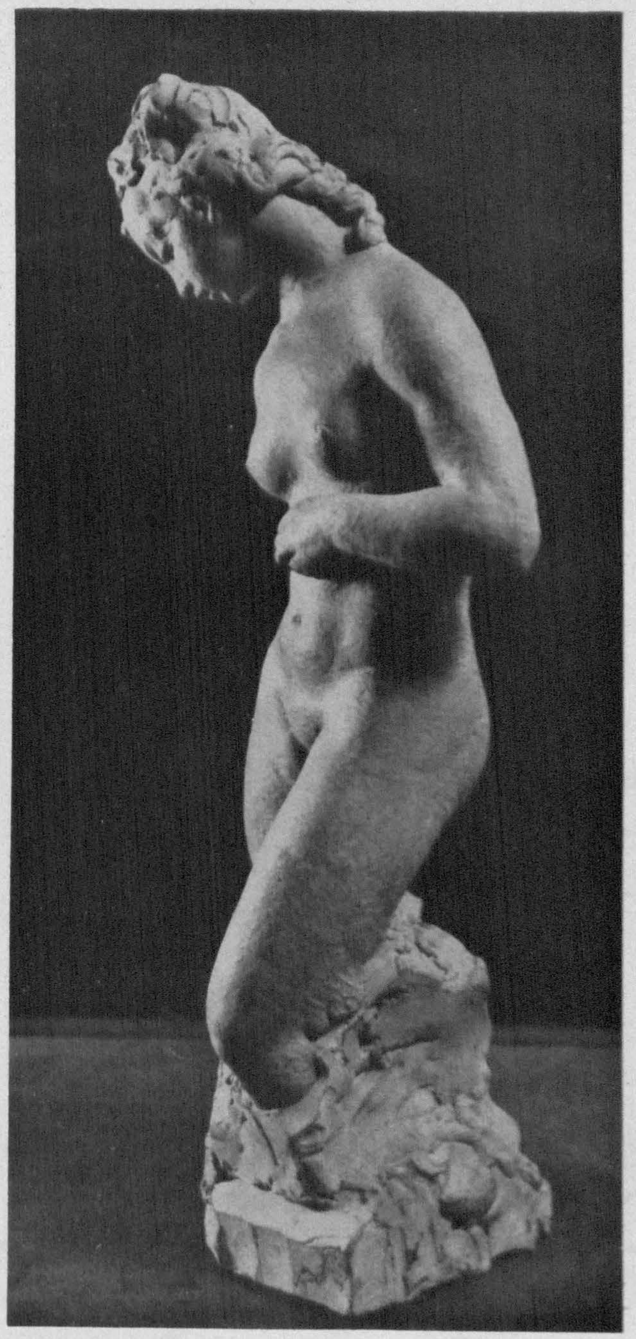
Антін Павлось: Відпочинок. Теракота.
Antin Pawloss: Resting girl. Terra cotta. Fille en repos. Terre cuite. — Ruhende. Terrakotta.

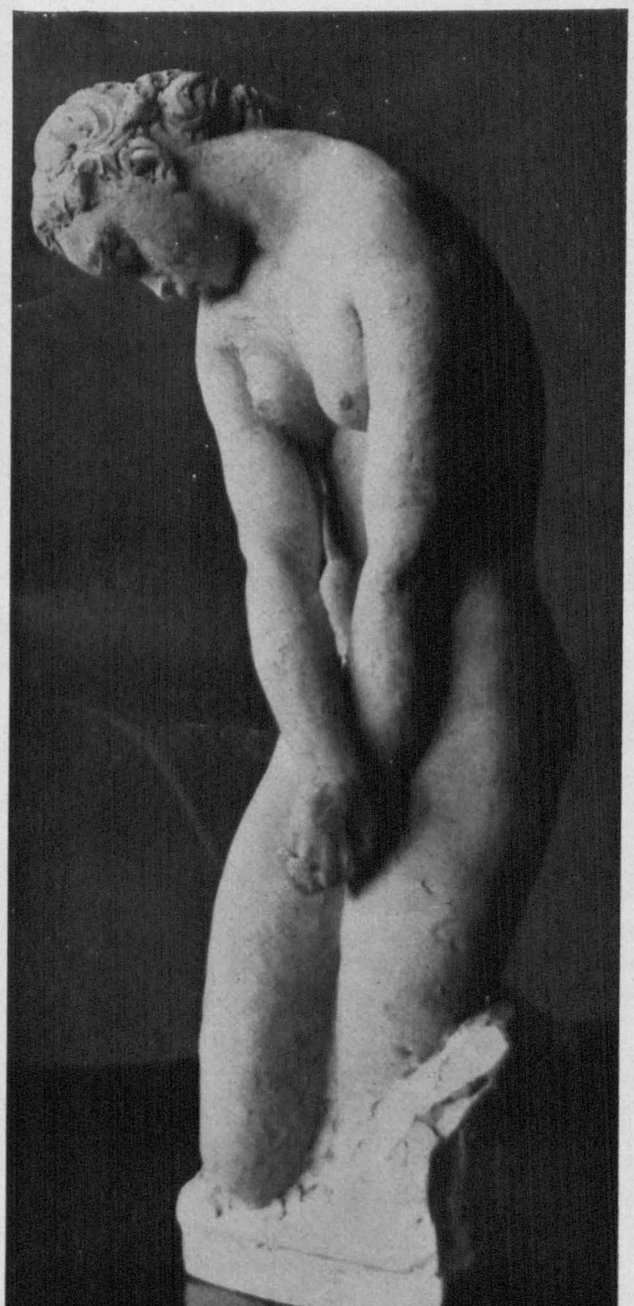
тях поданий у формі ушляхетненій, піднесеній до якоїсь чистої форми, форми мистецтва. Але Павлось різьбить і складні композиційні твори. На II Виставці СУОМ у Львові в 1942 р. виставляв він свій проєкт монументу королеві Данилові, де сміливо розв'язав вічну різьбярську проблему єдности коня і вершника на ньому з п'едесталом. З найновіших його творів особливо вдалий »Князь Роман Галицький«, де мистець, не запускаючись надто у відтворювання доби, дав глибше і ширше зображення історичної постаті, як уосіблення державної потуги й особистої хоробрости. Треба тільки пожалкувати, що його твори виконані в такому ламкому матеріялі, як теракота, а не в камені чи бронзі.

Експресивний **Богдан Мухин** вже своїми виступами на львівських виставках відразу звернув на себе увагу. Його різьби наче заперечували всі дотогочасні поняття про різьбу, як статичну масу брил, — усе в нього було легкість, рух, як і сам матеріял, з якого його різьби були виконані — віск. Віск набагато гнучкіший за різьбярську глину, дається витягати в форми, недопускальні ні в глині, ні в камені, хіба тільки в металі. І власне металь, точніше бронзу, мав мистець перед очима, коли ліпив з воску свої твори. Бронзу — гнучку, дзвінку, співучу, з якої можна вичаровувати безліч формальних ефектів: можна її робити шерсткою, можна оксидувати зеленою патиною, можна врешті їй надавати блиску золота. Та найважливіше, бронза має цілком інші, як камінь, закони статики; тривалість матеріялу дозволяє підносити угору великі маси на тонкій підпорі, дає змогу динамізувати твір рухом. Цей характер матеріялу мистець використав уповні, до такої міри, що часом здається нам, що мистцеві вдалося зовсім звільнитися від матеріяльного на рахунок руху — висловника одухотворености.

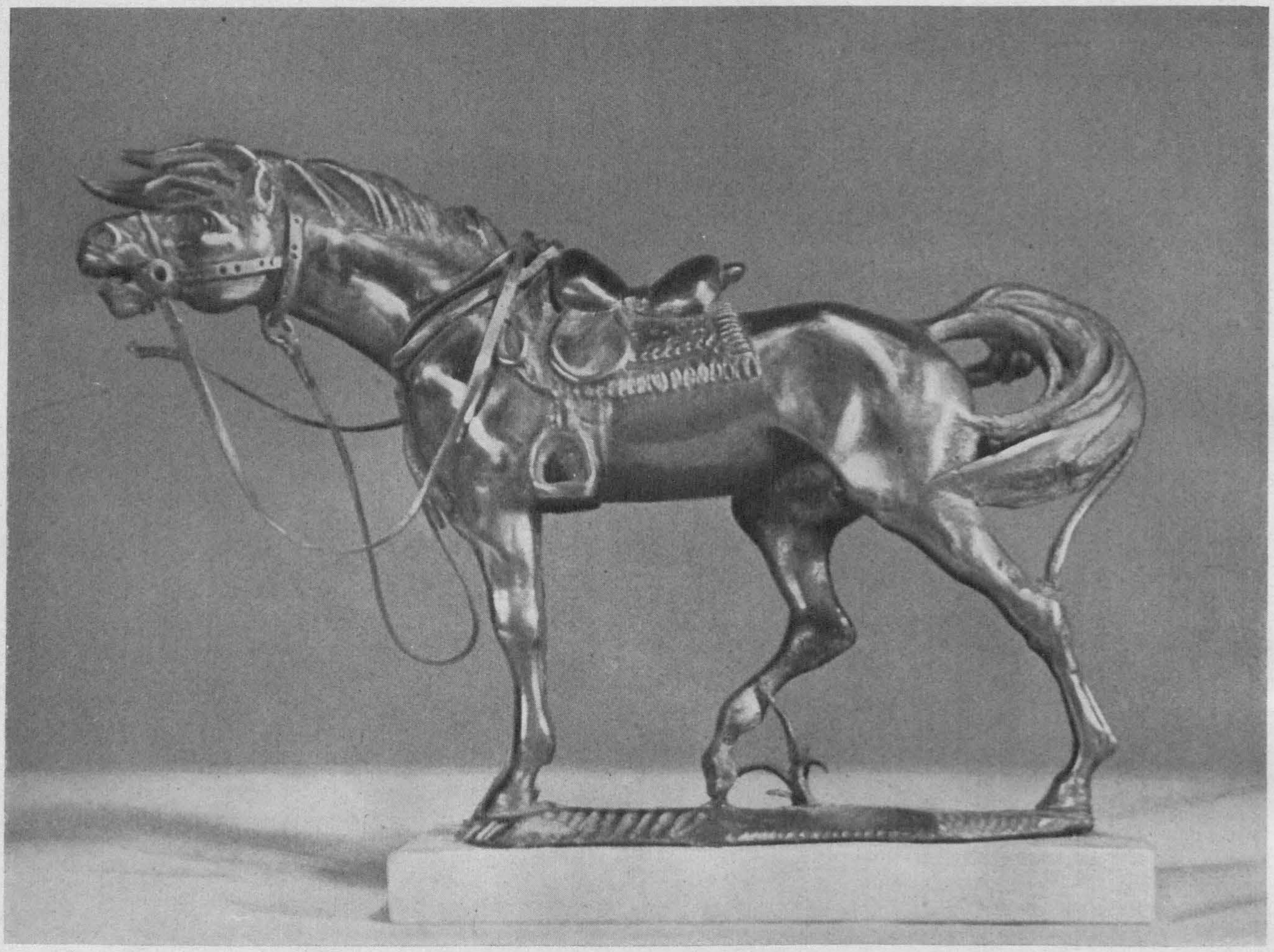
Мистець є собою там, де він подає, власне, рух. Його стихійний, сказати б — степовий характер досягає тут своїх вершин мистецького вислову. Рух перемагає його реалізм, натуралізм, в який мистець таки надто часто попадає. Фактично, Мухин не є представником ніякої школи, він майже безстильовий, але там, де бере верх його стихійність, експресія руху деформує його натуралізм, і саме тут вона стає чинником високого мистецтва, що звільняє мистця. Якщо б можна ставити якісь порівняння подібної мистецької структури, ми назвали б Родена, в якого творчості трапля-

Антін Павлось: Дівчина. Теракота.
Antin Pawloss: Nude. Terra cotta.
Nu. Terre cuite. — Nacktes Mädchen. Terrakotta.





Антін Павлось: Смуток. Теракота.
Antin Pawloss: Sadness. Terra cotta.
Tristesse. Terre cuite. — Trauer. Terrakotta.



Богдан Мухин: Кінь у степу. Бронза. — **Bohdan Mukhyn:** Horse in the prairie. Bronze. — Le cheval dans la steppe. Bronce. — Pferd in der Steppe. Bronze.

ються також засоби малярського імпресіонізму, з якими той майстер заодно змагався. Отак у Мухина замилування до дрібних і несуттєвих мальовничих деталів, не підданих цілості і тому не конче потрібних, дає у висновку нараз твори великої, майже золотарської, прецизности, проте із шкодою для ефекту цілости. В композиції мистець має особливо досяги там, де він об'єднує кілька фігур, людських чи тваринних. У »Чумаку« майстерно зображена важкість волів, що тягнуть болотом віз, і своєрідна величність погонича — наче короля степів, але увагу глядача ще надто привертають мальовничі натуралістичні детальки обмазаного болотом воза. Цей натуралізм мистець переборює майже зовсім у своїй »Славі«, сміливій композиції трьох вершників, майже завішених у повітрі, де все піддане основній ідеї руху-розгону і де все детальне стає несуттєвим, відпадає само.

Мухин — мистець великих творчих можливостей, що показують українській різьбі зовсім нові перспективи. І коли б можна мати якісь побажання до мистця такої міри, як він, так це буде передусім вимога трохи більшої чисто-формальної, щоб не сказати — формалістичної — дисципліни. Він буває часом ще заскладний, забагатий формами, незведеними до чистого їх виду, і це подекуди нераз замазує ідею виведених творів.

Цей огляд нової української різьби був би неповний, коли б ми бодай словом не згадали ще деяких імен, які своєю творчістю проявили себе ідейно близькими до тих, що ми їх розглядали: Андрія Коверка, Михайла Черешньовського, Марію Новицьку, Оксану Лятуринську та інших, щодо яких ми часто навіть не знаємо, де вони сьогодні перебувають і чи працюють. Проте їх творчости в загальному образі української різьби не поминути, вони вже сказали в ній своє слово.

Така нова українська різьба, повна життя й молодости, творена ентузіястами мистецтва, різьба, що в сьогочасне европейське мистецтво вносить неодне нове й цікаве. В мистецтві ж українському можна сміло говорити про її розквіт. Після періодів, в яких до свого розквіту дійшло спершу малярство, а згодом українська графіка, різьба висуває оце низку імен, що своєю творчістю відбивають духа свого народу і своєї доби, духа, що його передусім і найбільше спроможне й зобов'язане передавати якраз мистецтво.



Галина Мазепа: Козак Байда. — **Halyna Mazepa:** Cossack Bayda. Gouache.



Богдан Мухин: Запорожець. — **Bohdan Mukhyn:** Cossack from Saporoze. Bronze. — Le cosaque de Zaporogue. Bronce. — Saporoger Kosake. Bronze.

НА ВЕЛИКИХ ШЛЯХАХ

До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва

Святослав Гординський

Можна сперечатися про те, чи мистецькй розвиток кожного народу має йти шляхом поступової еволюції, чи шукань і експерементальних летів нераз від одніеї крайности до другої. Скоріш правильним буде вважати, що оба шляхи і потрібні і конечні. Перший з них, шлях поступової еволюції, розвиває старі вартості, доводить їх до завершення, оновлюючи їх новим духом. Його буде знаменувати тяглість традиції, циклічність, зосередженість. Шлях другий буде, власне, силою відосередньою, замість тяглости буде перескок, будуть чужі впливи, суперечні нераз своїм рідним. Цей останній рух звичайно завжди улягається, швидше чи пізніше вливається в річище першого, віддавши йому ті елементи, що є в ньому справді творчі і що здатні оновляти й відсвіжувати форми і почуття.

Саме в українському мистецтві останніх десятиріч ми були свідками паралельности тих двох шляхів, які доказують, що наше сьогочасне мистецтво, таке багате традиціями, водночас молоде і живуще, що воно сильне, бо воно вже спроможне давати синтезу, поєднувати крайності, знаходити між ними свій шлях. Воно не боїться черпати з криниці мистецтва інтернаціонального, бо вже вміє перетравлювати чужі впливи, використовувати їх творчо, воно формам, притаманним і мистецтву світовому, вміє надати українського змісту і духа. І це не є ніяка поверховна українізація чужих зразків, а органічний процес мистецтва, одуховленого і заполононего тими самими проблемами і завданнями, що й великі мистецтва передових народів. Немає вже мови про якусь відсталість, провінціональність українського образотворчого мистецтва, — у своїх передових зразках воно має рівень міжнародний.

Стверджуємо це не із якоїсь національної самозакоханости, а просто подаємо як факт, що є вислідом упертої й ентузіястичної праці українських мистців, праці, умови якої всім надто добре відомі, щоб про них багато писати. Коли в інших, щасливіших народів мистецьке життя плило більш чи менш унормовано, в нас бути мистцем було нераз однозначне з саможертвою. Чи треба згадувати матеріяльні умови, серед яких розвивалося і зростало мистецтво в Галичині або мистецтво східно-українське, якому накидувано не тільки форми, але й духа згори? А тимчасом, наперекір усьому, мистецтво існувало і мусіло існувати, як один із найяскравіших висловів духа народу; те, що українське мистецтво все таки вийшло з усього переможно, що воно зростає, свідчить не тільки про його силу, а передусім про міць того духа й ідей, які те мистецтво заполонювали. Отак дух нації знайшов свій вислів у мистецьких творах, — дух молодий, живущий, яскравий, що оформлював мистецтво на свою подобу. Сьогодні, коли поставимо перед собою творчість чільних представників українського образотворчого мистецтва, дістанемо наявне ствердження вищесказаного. Українськість їх творчости буде поза сумнівами і поза дискусією.

Нас цікавить проблема: чи можна говорити про, наприклад, українську школу малярства або графіки? Чи вона вже існує, а коли так, то які її основні характеристичні риси? Чим різниться вона від подібних шкіл інших народів і що творить її особливість, відмінність? Що така школа використала з нашої традиції і як зуміла її сприйняти, перетворити старе на вислів сьогочасний? — Те все питання, що їх заодно ставлять у своїй творчій праці сьогочасні українські мистці і кожен на свій лад намагається їх розв'язати. А втім, подібні проблеми—національної школи в мистецтві—ставлять перед собою не тільки мистці українські, — це проблеми, актуальні для кожного народу. Дозволимо собі навести один факт. Нещодавно відбулася в Парижі, який по-давньому є осередком світових мистецьких рухів, низка виставок різних народів, між іншим — виставка англійського малярства. Мистецька критика скрізь зазначила високу вартість творів, але паризьку критику зацікавив іще й один факт: чи існує власна англійська школа малярства, як щось особливе англійське, неповторне? Відповідь французів на це питання була майже скрізь неґативна; поминувши деякі відмінні тематичні мотиви, нічого в тому малярстві не було такого, що його формально могло б надто відрізнити від малярства інших народів. Творцями тих картин могли б бути і француз, і німець, і швед... Як бачимо, сама тематика, сюжетний підхід — справи ще далеко не розв'язували, мусіла ще існувати сукупність інших рис, що в сумі давали б поняття національ-



Микола Азовський: Жнива. Темпера. — **Mykola Azowsky:** Harvest. Tempera. — La moisson. Tempéra. — Ernte. Tempera.



Микола Бутович: Еней, Дідона і музиканти. Гваш. — **Mykola Butowych:** Eneas, Dido and musicians. Gouache. — Enée, Didon et les musiciens. Gouache. — Eneas, Dido und die Musiker. Guasch.

ної школи в якійсь ділянці мистецтва. І хоч з однієї тільки виставки важко судити про ціле мистецтво одного народу, ще й такого великого і багатого культурою, як англійський, наведений випадок здається нам дуже характеристичний. Він ставить руба проблему індивідуального для якогось народу образотворчого відчування і проблему нівеляції власне високою культурою тієї індивідуальности.

Ми не будемо казати, що, ось, українська школа малярства вже існує, готова і сформована. Одне, що поняття такої школи досить широке і важковловне, що для її охоплення потрібно великого збірного перегляду творів, перегляду, можливого тільки на великих виставах і в добре зорганізованих музеях, друге — ми знаємо, що над суто стильовими проблемами української образотворчости працюють далеко не всі українські мистці, отже вона, та школа, буде тільки одним з напрямів багатого своїми течіями і творчими індивідуальностями загального українського мистецтва. А всеж ми приймаємо, що така школа, такий напрям існує і її можемо спостерігати в спільноті образотворчих завдань багатьох чільних українських мистців, в їх особливому підході до тематики, до використання традиції і досвіду попередників, до розв'язки формальних проблем. Ця сукупність спільних рис обіймає мистців нераз різних стилів і вона ширша за рамки, що їх можуть ставити перед собою пооодинокі мистецькі гуртки чи цілі об'єднання. До цього, щоб висловляти себе образотворчо по-інакшому, суто по-українському з погляду стильового, причинилося багато фактів, з яких мабуть найважливішим буде загострення національного почуття. Француз чи англієць не почуває небезпеки для своєї національної істоти, так як загрожена відусіль українська душа, яка мусить просто із життєвої конечности себе раз-у-раз наново усвідомлювати і стверджувати в формах, що є відмінні від тих, які її оточують. Це те, що змушує українське мистецтво бути оригінальним, неподібним до інших. Ту свою оригінальність українська душа знаходить у довговіковій традиції народу, яку та душа сама формувала. Традиція та буває заодно оновлювана, наново переживана і віддавана засобами сучасної мистцеві доби. Так і сьогоднішнє українське мистецтво хоче ув'язати, включити себе у велику провідну лінію, що проходить через усі віки нашого мистецтва.

Самого тематичного українського підходу було б замало, — ми бачили, як англійська тематика ще не творить англійського мистецтва. Основу кожної національної школи в мистецтві, не тільки образотворчому, творить велика скількість і різноманітність елементів і духово-світоглядового і формального порядку. Спробу знайти такі генеральні риси для національної школи в мистецтві зробив у нас в одному з чисел львівського »Мистецтва« відомий графік і різьбяр Василь Масютин. Він підкреслює, що для окреслення поняття української малярської школи треба перевести розподіл українських майстрів, відзначивши в їх творчості познаки типово українського сприйняття і відтворення назверхніх явищ. Кожна раса, кожна нація має свої особливі схильності, свій спосіб відтворювання зверхніх явищ. І автор наводить, як приклад, українську музику: музика оркестрова в нас не розвинулася, бо не було для цього в нас внутрішньої потреби, зате високо стоїть музика хорова, зумовлена особливою мелодичною основою, притаманною українській вдачі. І так, як мелодична основа властива українському музичному чуттю, графічність (у суворому розумінні) є невіддільною ознакою української пластики. Вона знаходить внутрішній відгук у збільшеній чутливості до своїх внутрішніх інтимних переживань. І Масютин пише:

»Мелодійність почування, вірніше: переживання, це відрізняльна риса слов'янства взагалі: у той час, як у романських народів бере верх спалахнене почуття — короткі, палкі і цвітисті лю-

Володимир Баляс: В ніч Івана Купала. Рисунок.
Wolodymyr Balas: Feast of solstice „Kupalo". Drawing.
„Coupalo" — Fête de solstice. Dessin.
Kupalo — Sonnwendfeier. Zeichnung.



бовні переживання, — слов'янам властиве повільний, часто болісний і обережний підхід. Коли француз оспівує екстазу **досягнення** — слов'янин з цікавістю слідкує за трудноцами шляху **досягання.** Вірний свому організаційному хистові німець оформлює своє чуття і не допускає до себе ніяких несподіванок у цій ділянці. Тут треба шукати пояснення, чому саме українське мистецтво дало такі чудові зразки орнаменту, чому південно-німецьке мистецтво дало гарні зразки дерев'яної різьби і чому у всьому французькому мистецтві, починаючи з ранніх мініятур і кінчаючи сучасними зразками малярства, ми бачимо тяглість незвичайно загостреного відчування барви.

Графічність з її мелодійністю відчування лінії, як один з основних елементів української образотворчости, підмічена Масютином вдало. Знайдемо її і в мистецтві народному і в великому мистецтві візантики в Україні, вона формувала на свій лад великі світові стилі, що діяли в українському мистецтві, ось як барокко. Вона, врешті, слідна у творчості нового українського малярства, графіки і різьби. Творчість Нарбута, Бойчука, братів Кричевських, Холодного та цілої фаланги молодших дає цьому доказ. На цій основі стає нам зрозуміліша й творчість такого мистця, як Новаківський, експресіонізм якого перейшов пізніше зовсім у своєрідний графізм фарбами, так наче б мистець піддавав свої малюнки тим самим законам, що за ними твориться народний орнамент. Ця схильність до графічности зумовила безперечно і той факт, що саме у мистецтві графіки український стиль знайшов себе досі найповніше, дав зразки найбільш довершені. І яка ця українська графіка жива, яка різноманітна своїми школами, впливами, підходом до старого і нового! Вистане згадати Нарбута, що, наче зібравши в один жмут усі досяги минулого, почав цикліч-

ний період нової графіки, стимулюючи своїм мистецтвом і своєю глибокою суто українською духовою основою дальший розвиток цієї ділянки мистецтва. Такі його послідовники, як Ковжун, могли кидатися у крутіж »ізмів«, абсорбувати чужі впливи, проте основна лінія їх мистецтва залишалася так само українська, національна.

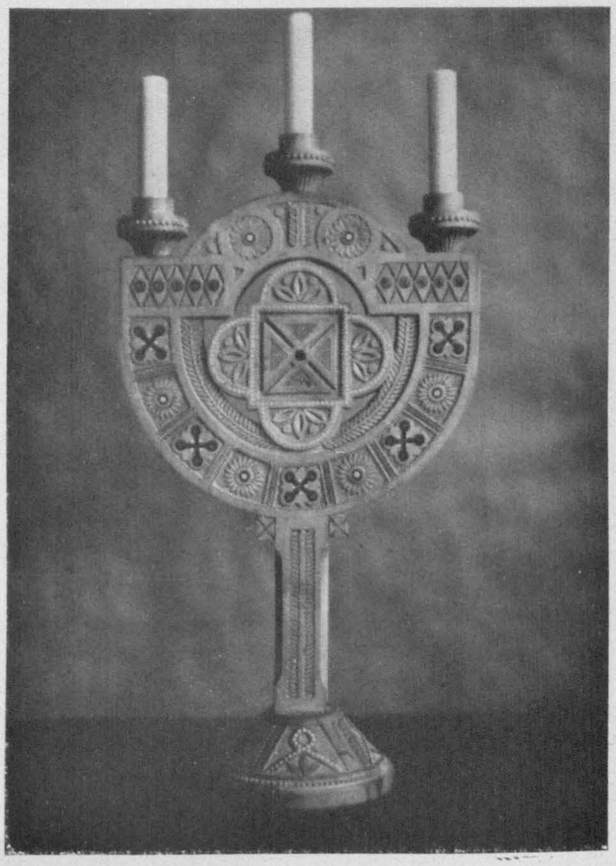
Звичайно, основних рис стилю не визначити одним чи й кількома елементами. Це й справа до деякої міри небезпечна, бо легко власні суб'єктивні погляди, які можуть бути спірні, подавати як загально прийняті істини. Проте багато є й незаперечного, ось як проблема синтези. Вже самим своїм положенням українська духовість була змушена ввесь час свого існування знаходити синтезу між суперечностями і крайностями, з яких найважливіші: Схід — Захід, довговікова традиція і — поступ. В образотворчості це буде шукання синтези між старими традиційними формами, нераз закостенілими, і новочасним поняттям форми природи, людської драми; між східним хаосом і безобличністю—з гостро зазначеною індивідуальністю людини Заходу. Як розвивати старі форми, щоб вони не стратили нічого із своєї досконалости? Як опанувати східню безобличність і хаос, коли вони водночас дають розмах, який може своєю стихійністю оживляти надто суворі форми Заходу? Як, врешті, на ґрунті нашої мистецької традиції перетравити світові образотворчі впливи і так поставити рідне мистецтво на рівень світового? Ці і багато інших проблем стоять заодно перед українською духовістю, перед творчою практикою українського мистця. Зокрема гостро стоїть проблема впливів чужих високорозвинутих мистецьких культур. Французьке мистецтво не від сьогодні святкує у всьому світі тріюмфи і накидається переможно на інші; наші мистці скористали з його досвіду незвичайно багато, але водночас воно збивало з ніг тих, хто сприймав його надто безконтрольно і ставав носієм чужих форм і чужих ідей. Факти ці небезпечні передусім для мистецької молоді, зокрема тієї, що знайшлася на чужині і відірвана від безпосереднього зв'язку з рідною землею, з традицією та її культурними надбаннями. Чужі впливи, як виміна духових вартостей, потрібні, але вони не повинні убивати своєрідности даного мистця, який повинен мати завжди напоготові зброю: якнайглибше самопізнання, знання здобутків своєї культури та їх належне розуміння. Тоді чужі впливи тільки збагатять його творчість.

Порівнюючи дві еміґрації, попередню і теперішню, спостережемо відрадний факт, що коли на попередній знайшлася переважно сама молодь, яка потребувала щойно здобувати мистецьку освіту, на сьогочасній маємо немалу скількість мистців у силі віку і творчо вже сформованих. Це забезпечує з одного боку можливість відповідної репрезентації перед чужими, з другого — вплив на мистецьке виховання молоді. Та, найважливіше, дає змогу ввійти активно в мистецтво Заходу: брати від нього те, що цінне, що спроможне збагатити мистецтво наше, але водночас і давати Заходові здобутки власні, давати йому те, чого він не має. І яким лихом для народу й одиниць не була б війна, не можна поминути факту, що вона відкрила багатьом забиті дошками і заґратовані вікна у світ, де українська духовість зможе зустрінутися з духовістю інших народів. Для української культури, зводженої заодно до етнографічно обмеженого поняття »народу«, без ширших обріїв — такі зустрічі можуть бути тільки корисні. Тимбільш, що українське мистецтво виходить на світові форуми не з пустими руками, що воно вже знає чого воно хоче і вміє знайти тому знанню і хотінню свій вислів.

Ми вже писали: наше мистецтво живе, молоде, яскраве. Таким покажуть його українські мистці світові, розкриваючи в своєму мистецтві складну і оріґінальну душу української істоти і генія своєї трагічної, а водночас повної творчих сил нації.



Богдан Мухин. — Bohdan Mukhyn.



НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО

чи мистецький промисел?

Антін Малюца

Перехід культурного життя еміґрації із замкнених таборових рамок на ширшу позатаборову площину не відбувається без деяких неприємних проявів. Ось нещодавно один з наших відомих мистців згадав в одній своїй статті про одного заслуженого громадянина, який у вільних хвилинах почав малювати етюди і післав їх на одну таборову виставку, яка мала репрезентувати українське мистецтво, і там попався, як визначний місцевий діяч, на репрезентаційну стіну. І тепер багато людей дивиться криво на того мистця, що з приводу такої »репрезентації« наробив крику. А явище це — дуже часте у наших вузьких міжтаборових умовах і на добро справжнього мистецтва воно аж ніяк не виходить. Це — так сказати б — комплекс провінційности, що знецінює наше культурне життя.

Факти нашого еміґраційного життття склалися так, що справжніми репрезентантами українського мистецтва перед чужинцями, з яких не всі вміють поставитися до мистецтва з належним критицизмом, є сьогодні не висококваліфіковані мистці, і навіть не індивідуальне мистецтво, а те, що його означуємо загальною назвою мистецтва народного, фолклор. Ми маємо справді високорозвинуте народне мистецтво, гідне реперезентувати у всьому світі нашу культуру. Маємо сильні традиції того мистецтва, але саме його ориґінальність, що так захоплює всіх — і своїх і чужих — приводить до його імітації. Отут і починається лихо.

Дехто з нас зберіг зі собою якийсь стильовий килим, вишивки, гуцульську різьбу чи кераміку — все те речі пам'яткові, на еміґрації неповторні. Виставити їх можна і треба, і враження від них справді велике. Водночас виникає і попит за тими речами, який намагаються заспокоїти хто може і як може. І так повстають гуртки, майстерні, вишкільні курси і т. д., які беруться за продукцію так званого народного мистецтва. Все те служить для продажі чи заміни за найконечніші потреби і на репрезентацію. Але саме тут виринає проблема: чи є це справді мистецтво народне?

Хоч як воно буде прикро почути всім тим ентузіястам народного мистецтва, однак це факт, що справжнього народного мистецтва, як вони його називають, на чужині творити не можна. Щоб це справді могло бути мистецтво народне, на це треба б особливого комплексу умов, яких на чужині не маємо. Ось на одній таборовій виставці показана стильова гуцульська інкрустована тарілка, а побіч неї касета місцевого таборового виробу — на чорному тлі манірно кинений навскоси вишивковий взір, розфарбований яскравими барвами. На гуцульській тарілці видно велику традицію коломийської школи деревного промислу, цілість вражала своїм справжнім ювелірським виконанням, робота була справді безцінна. Касета ж була просто безстильова, і ми це так і сказали. На це наші співрозмовники накинулися на нас, що, мовляв, це також мистецтво народне, взір народний, а й сам автор її походить з народу і »ніде не вчивші« (так, мовби ті, що вчилися й інтеліґенти — це вже не народ!). Сам автор оправдувався, що він не мистець і не має до мистецтва претенсій і покликувався на те, що вже одна фірма робила подібні речі, до того ж чужинцям такі речі припадають до вподоби... Словом безконечний ланцюг непорозумінь і парадоксів, незрозуміння того, що є справжнім народним мистецтвом.

Справжнє українське народне мистецтво мусить бути і українським, і народним, і мистецтвом. Ці три передумови в нас часто забувають. В на-



Килим з оленями. Проект О. Кульчицької.
Carpet with stags. Project by O. Kulczycka.
Tapis avec des cerfs. Projet de O. Kulczycka.
Teppich mit Hirschen. Entwurf von O. Kulczycka.

роді виконавець і споживач бувають приналежні до тої самої національної спільноти. Творцем справжнього народного мистецтва буває звичайно близька особа з родини, сусід або односельчанин, бо народне мистецтво тісно зв'язане з побутом і звичаями, воно мало залежне від конюнктуральних умов продажу і попиту, і це одна з причин чому воно, те мистецтво, своєю природою консервативне. Виконуючи свою річ так, як її роблено давніше, автор є тільки анонімним передавцем традиції. Безпосередній зв'язок із землею взагалі, а навіть з окремою околицею, де живе і творить такий народний мистець, зумовлює якраз оту неповторну правдивість твору народного мистецтва, його оригінальність і мистецький чар. Як бачимо — вимоги на чужині недосяжні. До того ж, не зважаючи на свою традиційність і консервативність форм, справжнє народне мистецтво не стоїть на місці, воно еволюціонує, відбиває в собі різні ближчі і дальші впливи. Отак спостережемо, як у київських старовинних гаптах нераз відбилися впливи ренесансу, а полтавський килим зв'язаний стильово з добою барокко: тут бачимо як кожна більша культурна епоха відбивалася на традиції народного мистецтва. Але здоровими ті сліди можуть бути тільки тоді, коли вони проходять шляхом органічним, і такий є процес повстання кожного справжнього стилю. Впливи просякають поволі, але від ґрунту, захоплюють щораз ширше коло виконавців, переходять у ремесло і в народний побут, а далі найбільш випробувані органічні здобутки залишаються як тривалі вартості серед традицій народного мистецтва. . .

Бувають і в народному мистецтві новатори, як напр., родина Шкрибляків на Гуцульщині. Але вони були тісно зв'язані своєю творчістю із своїм оточенням, до того ж мали на них вплив люди справді культурні і знавці мистецтва, як проф. Шухевич, Митрополит Андрій Шептицький, гр. Дідушицький, проф. Левинський та ін. Ні одної з тих прикмет або умов не мають наші численні імітатори та модернізатори народного мистецтва.

Що ж тоді робити? — спитає хтось. Невже не треба нам нового народного мистецтва? А коли треба, то якими шляхами повести його розвиток?

Як ми вже доказували, мистецтва народного, того справжнього, на чужині створити не дасться. Але можемо і треба нам створити сильний і культрний мистецький промисел, який черпав би свої творчі ідеї з багатої скарбниці мистецтва народного. Справа тут буде не в бездушному копіюванні старих зразків ані в механічному застосуванні народних зразків де дасться, а в розумному синтетичному використанні старих надбань до ми-



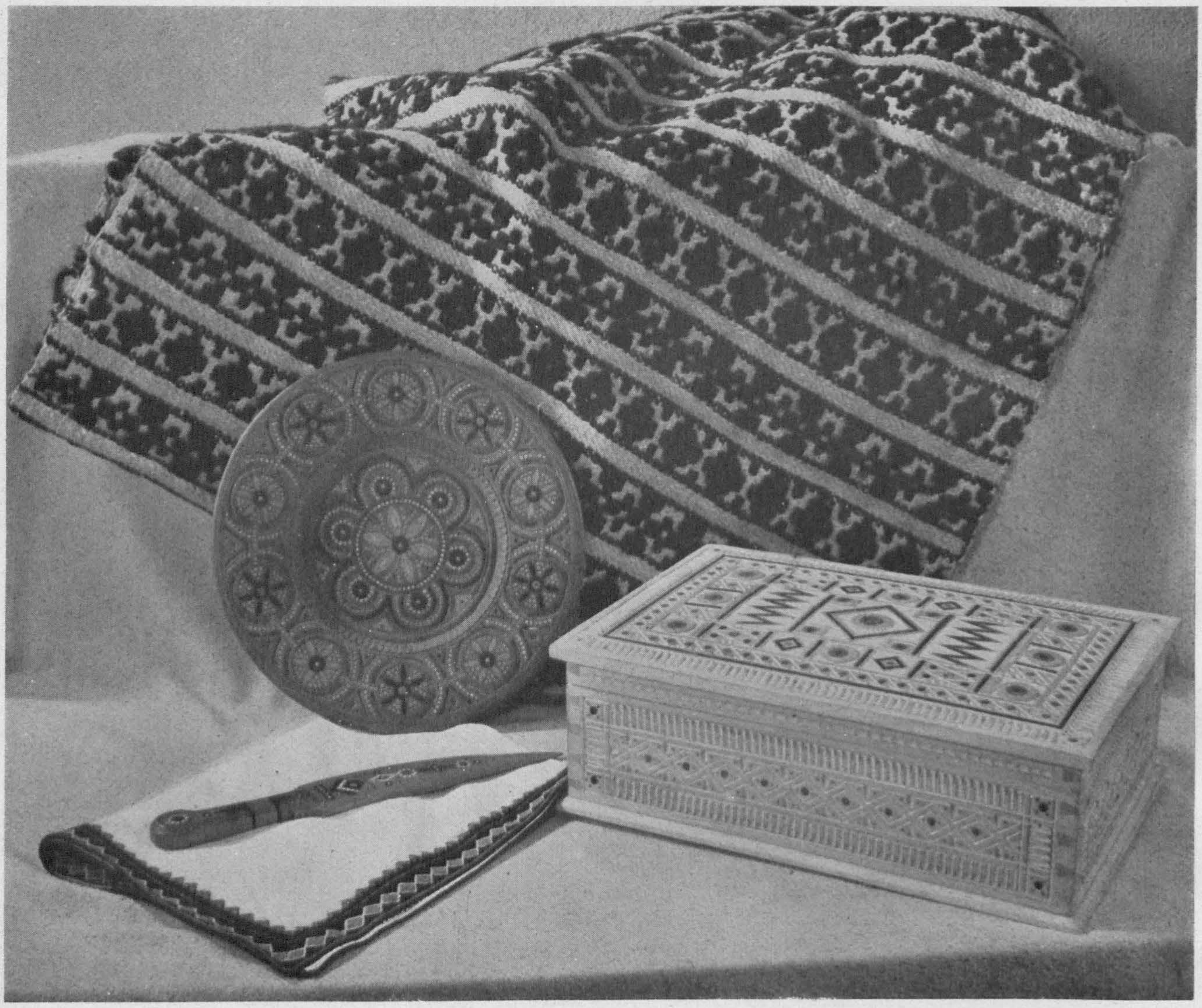
Михайло Мороз: Краєвид. Олія. — **Mykhaylo Moroz:** Landscape. Oil painting. — Paysage. Huile. — Landschaft. Öl.

Полтавський килим з квітами. — Carpet from Poltava with flowers. — Tapis fleuri de Poltava. — Blumenteppich aus Poltawa.

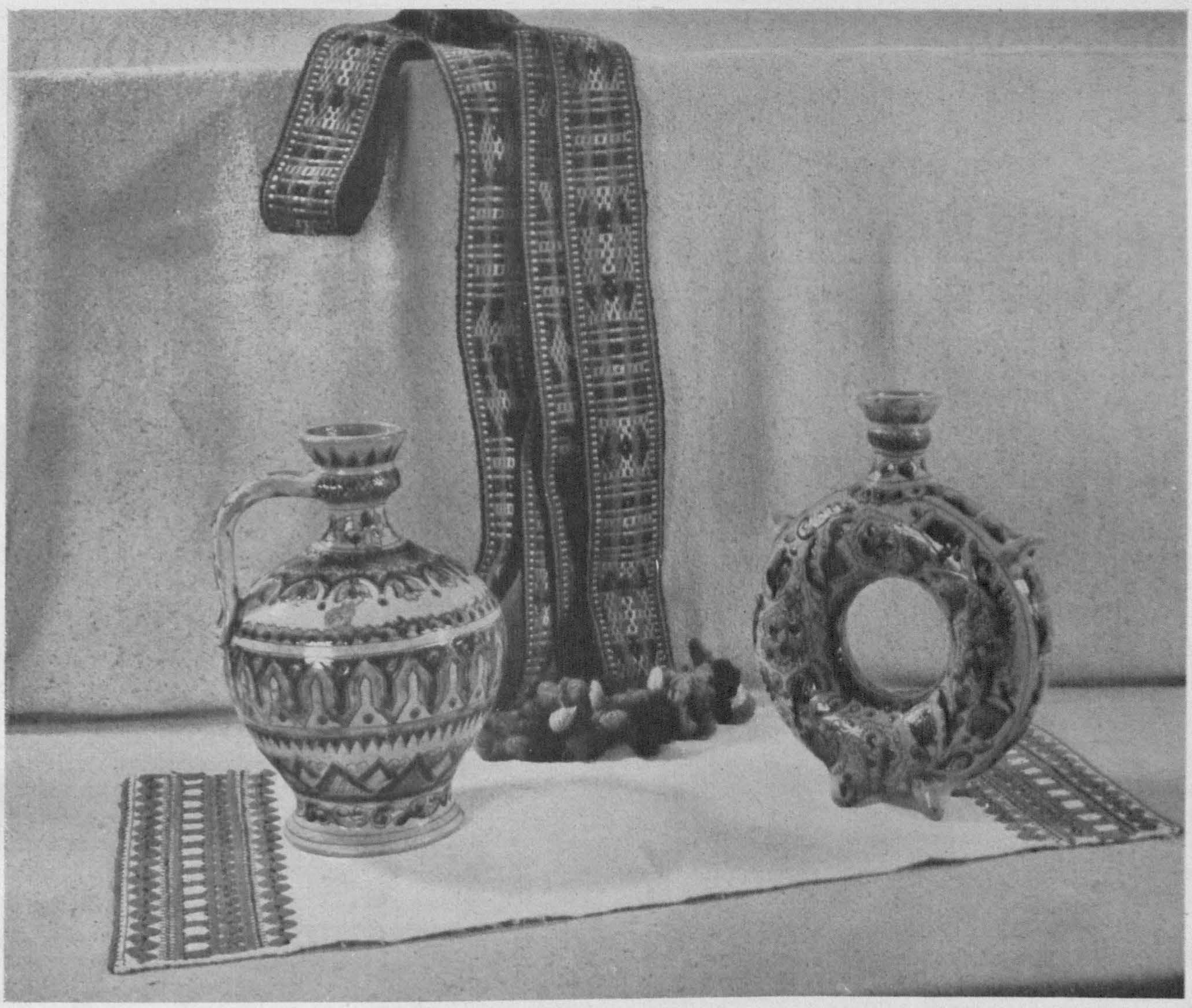


стецьких і серійних творів широкого попиту. Тут ми вже маємо деякі традиції, вже не одно в тій ділянці зроблено і, найважливіше, ми маємо для цієї справи вже деяку скількість тямущих та відповідальних людей, досвідом яких треба скористуватися. Згадуючи попередні досяги в цій ділянці, ми відмітимо хочби вдалі спроби відродження українського килимарства за проєктами новочасних українських мистців (Р. Лісовський, П. Холодний, П. Ковжун, С. Гординський, сестри Кульчицькі) та великою технічною практикою таких робітень, як хочби »Гуцульське Мистецтво« Куриленка або майстерня сестер Кульчицьких. Такими були ще давніші спроби відродити кераміку, які робив проф. Левинський або Миргородська школа за керуванням О. Сластіона. У ділянці вишивки багато зробили східно-українські мистецькі кооперативи, а в Галичині »Нова Хата«. Майже завжди виміна вартостей відбувалася тут на терені зустрічі традицій мистецтва народного і нових здобутків мистецтва образотворчого, яке надавало тим починам напрям і стиль. Тільки при такому взаємовідношенні і співпраці тих елементів мистецтво промислу зможе розвиватися органічно і стати стильовим.

В умовах нашого життя на чужині, життя, яке не знати як довго ще буде тривати, перед нами виринає зовсім подібна проблема. Знавці і спеціялісти повинні передати свій досвід іншим, повинні повстати майстерні мистецького промислу, в яких рушійним чинником був би талант і творче зусилля мистецьки обдарованих людей, а не конюнктурально-торговельні вимоги з гаслом: швидко і багато. Треба вишколу і культутри, як неменш і професійної етики у відношені до мистецької праці. Немає потреби здавати позицій, що їх дає оригінальне національне обличчя, на користь безвиразного і нетривкого. Через належно поставлений мистецький промисел ми можемо здобути не тільки великі пропаґандивні вартості, але тим певніше розбудувати й економічну базу нашої еміґрації, якої нам так потрібно. При добрій волі можна вже і з тих розкинених елементів, що тепер існують, зробити багато доброго.



Гуцульські різьби в дереві і подільська тканина. — Carved woods of Hutsuls and Podolian tissue. — Objets de bois sculptés et un tissu de Podolie. — Huzulische Holzschnitzereien und ein Gewebetuch aus Podolien.



Гуцульська кераміка. — Hutsulian ceramic. — Céramique houtzoule. — Huzulische Keramik.

Нові праці з монументального малярства

В 1943 р. два українські мистці, Михайло Дмитренко і Василь Дядинюк, виконали цілу низку проєктів для поліхромії церкви Благовіщення в містечку Городку під Львовом. Хоч з причини воєнних подій проєкти ті не були перенесені на стіни, вони такі основні і вкладено в них стільки праці, що вони дають повне уявлення цілости. Була це безперечно одна з найбільших і найцікавіших спроб на шляху нового українського монументального малярства в Галичині.

Сама церква трибанна, збудована в 17 ст. і її характер має риси романсько-візантійські. Важкі, грубі мури її масивної будови були в давнині покриті фресками, які зовсім знищила вогкість, зваживши, що будова поставлена над самим великим Городецьким ставом. Після переведення відвогчення фундаментів і покриття стін новою заправою, перед обома згаданими мистцями поставлено проблему оформити будову новими поліхроміями, які відповідали б характерові і стилеві церкви. Завдання було складне тим, що, власне, були два мистці, досить різні своїми мистецькими стилями, а йшлося про те, щоб не порушити архітектурної і стильової єдности.

Щоб розв'язати ту проблему, оба мистці виробили деяку основну систему, що мала зобов'язувати їх обох. Церква була внутрі поділена на три поверхи: панель долішнього обрамування, стіни і копули. Мистці надали передусім кожній з тих трьох архітектурних партій якусь загальну основну тонацію тла, а користування фарбами обмежено до устійнених сьоми барв. У той спосіб пов'язано в одну цілість відмінний характер творчости обох авторів поліхромії.

Проєкти виконано основно для цілости церкви і вони обіймали до 50 картонів розміру 70×50 цм. Всі проєкти були зроблені у пропорціях відповідної скалі, так що в разі потреби їх могли б виконати й інщі мистці. Малюнки були дуже основні і детальні і вони обіймали проєкти для трьох бань і 12 стін. Тільки панель усіх стін виготовив у різьбі в дереві різьбяр Андрій Коверко. З найбільших і найскладніших композицій мистець В. Дядинюк запроєктував композицію »Благовіщення« для запрестольної стіни, »Преображення«, »Евангелисти« і проєкт розмалювання надпрестольної копули. Мистець М. Дмитренко виконав проєкти для »Розп'яття«, »Хрищення«, для середньої копули церкви і для головної вівтарної стіни — два янголи з символами Христа.

Щодо стилю, так оба мистці взяли за основу старий український візантійський стиль, але перетворили його по-своєму, відповідно до характеру їх індивідуальної творчости. Отак у Василя Дядинюка слідна деяка строгість і зв'язаність зі старими зразками, більша традиційність, в яку мистець мав змогу вжитися давніше, коли виконував цілу низку праць у тому стилі. У Михайла Дмитренка форми візантійські вільніші, не такі строгі, вони мають більш бароккової легкости і чисто декоративного відчуття. Живі і неспокійні форми візантики в обох мистців були стоновані спільним кольором, з перевагою притишених пастельових тонів: охри, зеленої землі, різних відтінків червоної і бронзової, сивої і білої, золота. Цілість, задумана і переведена в дусі традиції, є проте висловом зовсім сьогочасного образотворчого підходу і відчування форми. Коли в нас іде сьогодні мова про синтезу старого і нового, то ці проєкти до городецької церкви є замітним і вдалим досягом у нашому новому мистецтві і вони є дальшим етапом у розвитку цієї ділянки українського монументального малярства.

Цими проєктами дуже цікавився Митрополит Андрій Шептицький, який завжди закликав мистців повертатися до великих традицій і який був до деякої міри моральним батьком неовізантинізму, чи як його у нас називають, »бойчукізму«.

Василеві Дядинюкові не довелося, на жаль, продовжати свого творчого шляху, він помер перед самим кінцем війни у бомбардованому, освітленому загравами пожарів Відні. Але своєю творчістю він вніс не одну цінність у нове українське мистецтво.

С. В.



Василь Дядинюк.
Wasyl Diadyniuk.

ХРОНІКА

ОГЛЯД ВИСТАВОК

Після закінчення війни почалось організувати українське мистецтво на еміґрації (Німеччина, Австрія). Не зважаючи на важкі умови творчости, передусім дуже невигідні приміщення по таборах, де знайшлася більшість мистців, мистецька праця все таки йшла вперед, вислідом цього була низка виставок по таборах, рідше поза ними. Ті таборові виставки, хоч нераз показували значні мистецькі досяги, були все таки обмежені самими рамами табору і тому їх пропаґандивно-мистецький успіх був звичайно не надто великий. Нам годі вичисляти тут у перегляді всі такі таборові виставки, що відбулися в різних часах 1945 — 46 рр. і були розсипані по всій окупаційній території, бо для цього бракує ще одноцільного організаційного зв'язку. До того ж такі виставки були різного характеру і різної вартости. У більшості вони були складані з усього, що попало під руки — передусім з народного мистецтва і виробів таборових майстерень, рідше з суто мистецької індивідуальної творчости — малярства, графіки, різьби. До того ж, з бажання показати активність табору на виставці, що ставала своєрідним переглядом культурної праці даного осередку, на такі виставки попадало й багато творів аматорів, що, всуміш із творами мистців кваліфікованих, творило звичайно дуже нерівний позем виставок. З тих вистав таборових, що їх знаємо, одною з найкраще зорганізованих була мистець.ка виставка в таборі у Карльсфельді під Мюнхеном. З виставок позатаборових замітні були в Бреґенці, Баден-Бадені і Зальцбурґу.

Карльсфельд. В січні-лютомому 1946 р. зорганізувала образотворча секція Культурно-освітнього реферату в Карльсфельді значних розмірів образотворчу виставку. Участь у ній взяло 14 мистців загальною скількістю понад 150 експонатів — малярства, графіки і різьби. Між іншими брали в цій виставці участь такі мистці. Е. Козак, М. Дмитренко, О. Булавицький, Ст. Луцик, А. Павлось, С. Литвиненко, Ол. Повстенко і ін. З нагоди виставки видано чотиримовну брошуру з інформаціями про українське мистецтво.

Бреґенц. В цьому пограничному місті Австрії над Боденським озером була відкрита в березні 1946 р. виставка чужинецьких мистців в Австрії, в якій, крім мистців трьох балтійських народів і поляків, брала участь група тринадцяти українських мистців, переважно з табору в Ляндеку. Український відділ висувався на чоло виставки і критика відмітила передусім малюнки В. Ласовського і М. Кміта та дереворізи Ю. Кульчицького. З нагоди виставки видано каталог у французькій і німецькій мовах, де подано коротко історію мистецтва кожного народу.

Баден-Баден. У французькій адміністративній столиці Баденії відбулась заходами фрайбурзької УНРРА велика виставка мистців т. зв. ДП. Для виставки віддано дуже гарне, хоч трохи замале у відношенні до скількости експонатів, приміщення в т. зв. Зимовому Городі при баден-баденському Курґавзі. Участь брали литовці, лотиші, естонці, поляки й українці. Всі балтійці були назагал дуже добре представлені, зате слабо поляки, яким не дописала організація. Український відділ звертав загельну увагу своїм справді високим мистецьким добором експонатів. Участь в українській групі брало 14 мистців — В. Баляс, М. Бутович, М. Дмитренко, М. Гоцій, С. Гординський, М. Кміт, Е. Козак, Ю. Кульчицький, В. Ласовський, О. Новаківський, О. Повстенко і А. Павлось, з чого частина експонатів була зібрана з приватних колекцій. Загальна скількість експонатів образотворчого відділу була 49. Крім цього був окремий високоякісний відділ народного мистецтва — килими, вишивки, кераміка, дерев'яна різьба. Виставка ця відбулася за допомогою Центрального Представництва Української Еміґрації в Німеччині — у червні 1946 р.

Зальцбурґ. В часі від 25 серпня до 8 вересня відбулася в Зальцбурзі під протекторатом УНРРА Тім 323 виставка українського мистецтва, влаштована Об'єднанням Українських Образотворчих Мистців. На виставці були експонати загальною скількістю 218, що репрезентували 29 мистців, тих, що перебувають на еміґрації і інших, з приватних збірок. Представлені були такі мистці: К. Бульдін, М. Бутович, С. Головчинський, Л. Грицай, Ю. Крайківський, В. Кутянка, О. Липка, О. К., Л. Перфецький, І. Пулюй, І. Радченко, М. Чепель, М. Твердохліб, І. Усатенко, Ф. Ємець, Я. Паладій, М. Танько, Л. Марко, Ю. Кульчицький, М. Крушельницький, Н. Крушельницька, К. Паливода, А. Бурмайстер, М. Паливода, М. Малишкин, Й. Лукович-Вайнінґер, М. Мартинюк, І. Труш, С. Гординський, М. Чепига. Крім цього були виставлені у відділі мистецького промислу експонати народного мистецтва — килими, бандура, кераміка. На жаль, ця виставка відбулася в дуже тісному приміщенні, що відбилося на розміщенні експонатів, розвішаних у два і три ряди.

Ротенбурґ. В Ротенбурзі відбулася в жовтні 1946 р. невелика виставка народного мистецтва. влаштована заходами Об'єднання українців ім. св. Рафаїла. На виставці показано килими, дерев'яні вироби, вишивки, кераміку, крім цього виставили кілька своїх картин мистці: П. Мегик і Ю. Пазюк. З нагоди виставки видано гарний каталог в англійській і німецькій мовах із статтею про українське народне мистецтво.

Берхтесґаден. У вересні відбулася в таборі »Орлик« у Берхтесґадені образотворча виставка, на якій показано 198 експонатів. Рівень виставки назагал невисокий, бо на виставці, поруч творів кваліфікованих мистців, були і речі припадкові. З речей відомих мистців були твори М. Анастазієвського, М. Бутовича, В. Дядинюка, М. Гоція, С. Литвиненка, О. Повстенка, М. Радиша і М. Жеваго.

Лянґенарґен. У вересні 1946 р. в приміщенні бібліотеки 1-ої Французької Армії в Ланґеранґені біля Фрідріхсгафену над Боденським озером відбулася невелика, але добірна виставка українського, литовського та лотиського мистецтва. З українського мистецтва виставлено праці таких мистців: Б. Баляс, С. Гординський, М. Гоцій, М. Дмитренко, Е. Козак, В. Ласовський, А. Павлось, Ю. Кульчицький. Народне мистецтво було репрезентоване збіркою з недалекого Бреґенцу з Австрії та виробами різьбярської кооперативи з того самого міста. Виставка дістала високу оцінку від. ген. Монсаберта.

Мюнхен. В часі від 10 - 26 січня 1947 р. відбулася в Німецькому Національному Музеї в Мюнхені велика виставка мистецької творчости чужинецьких мистців у Німеччині. Була вона влаштована Укр. Спілкою Обр. Мистців за допомогою ІМКА і УНРРА та обіймала тих мистців, що перебувають або перебували під опікою тих установ. Загальна скількість мистців була 71, з того 48 українських, репрезентованих скількістю 290 творів малярства, графіки і різьби. Український відділ, об'єднаний в одну цілість, займав три залі, в тому одну найбільшу і пів вестибулю. Участь брали такі мистці: Микола Анастазієвський, Микола Азовський, Сергій Бабуль, А. Ф. С. Байрашний, Володимир Баляс, Наталія Білецька, Северин Борачок, Олекса Булавицький, Микола Бутович, Іванна Винників, Юліян Волянюк, Яків Гніздовський, Святослав Гординський, Михайло Гоцій, Михайло Дмитренко, О. Доманик, Василь Дядинюк (з посм. спадщини), Іван Кейван, В. Кивелюк, Михайло Кміт, Павло Ковжун (з посм. спадщини), Едвард Козак, Ольга Козакевич-Дядинюк, Рената Крамер, Григор Крук, Володимир Ласовський, Сергій Литвиненко, Степан Луцик, Галина Мазепа, Антін Малюца, Петро Мегик, Михайло Михалевич, Михайло Мороз, Григор Пазюк, Леонід Папара, Антін Павлось, Олекса Повстенко, Дмитро Поторока, Мирослав Радиш, Юрій Соловій, Богдан Стебельський, О. Танасевич, М. Шрамченко, Ірина Шухевич.

Відкриття виставки, для якої плякат в українському стилі виконали мистці М. Дмитренко і С. Гординський, відбулося при співучасті української Капелі бандуристів під мистецьким проводом дир. В. Божика і Г. Китастого, яка українській та чужинній публиці дала майстерний показ українського вокального і музичного мистецтва.

Виставка пройшла з великим успіхом, головно в другому тижні після вікриття було багато відвідувачів, українців і чужинців, яких притягав особливо український відділ. Якщо зважити той короткий час. що ділить нас від закінчення війни, то треба признати, що українські мистці в більшості солідно і наполегливо працювали та встигли дати, не зважаючи нераз на просто катастро-

фічний брак матеріялу, низку творів, між якими є не тільки скороспішні етюди, але й продумані композиції. Був значний процент і малюнків і графіки і різьби, який дає змогу визначити керівні лінії сучасного українського мистецтва на еміґрації.

На виставку надіслали мистці понад 600 праць, з чого виставовий комітет оформив і представив до виставки 360 творів. Загальне жюрі виставки, сформоване дирекціями ІМКА й УНРРА, вибрало з українського відділу до експозиції 290 творів. Ініціятивна група УСОМ вклала в організацію виставки багато труду, який з причини ще недостатнього скоординування праці між поодинокими національними групами, що брали участь у виставці, та зокрема з делеґатами ІМКА і УНРРА, дав, можливо, не такі ефектовні результати, як цього могли спочатку сподіватися члени Ініціятивної групи.

Два дні після закриття виставки відбувся в Мюнхені дводенний (28 і 29 січня) З'їзд українських мистців, на якому розглянуто різні актуальні проблеми організаційної і творчої праці українських мистців на еміґрації.

МИСТЕЦЬКІ ВИДАННЯ

Потреба заспокоїти голод на книжку і мистецькі видання привела до непотішного явища, що за ті справи беруться в нас нераз люди до того непокликані. Як і в літературі, у виданнях мистецького характеру стрічаємо багато макулятури. Тільки нечисленні видання варті уваги, бо зроблені вони фахівцями. З таких видань згадаємо альбоми народних орнаментів за рисунками проф. В. Січинського, альбом літографій арх. О. Повстенка, що зображує знищені будови Києва, альбом листівок з композиціями Е. Козака до народних пісень та листівки Галини Мазепи. Особливо цікаві ті два останні видання. Композиції Е. Козака, витримані свідомо в формі народних малюнків, які майстер розвинув у високо мистецькій площині та соковитими кольорами з притаманим цьому мистцеві гумором є направду неповторні. Галина Мазепа звертає увагу своїм суто українським підходом у зовсім модерній формі.

Д.

РЕЗОЛЮЦІЇ ПЕРШОГО З'ЇЗДУ
Української Спілки Образотворчих Мистців

І З'їзд Українських Образотворчих Мистців, що відбувся в Мюнхені 28 — 29 січня 1947, після основних нарад і дискусій виніс такі резолюції:

1. На українських мистців, що знаходяться в сучасну пору на еміґрації, лягає важливе і відповідальне завдання, з одного боку — зберігати і продовжувати ті форми українського національного мистецтва, що сьогодні не можуть бути розвивані в Україні, з другого — репрезентувати українську культуру перед чужинцями. Українські мистці, знайшовшися силою обставин на чужині, вважають своїм обов'язком не тільки далі вивчати великі досягнення европейського мистецтва, але й вносити в те европейське мистецтво свої власні, оригінальні надбання. Це буде можливе тільки тоді, коли українські мистці зберігатимуть національну суть свого мистецтва, проте, в творчій практиці українське мистецтво має промовляти тією самою образотворчою мовою, що й мистецтво світове, і українське мистецтво, при всій своїй відмінності, повинно формально ставити і розв'язувати ті самі образотворчі проблеми.

2. З'їзд вважає, що в минулому, навіть у непригожих воєнних роках, виконано велику сутомистецьку і організаційну працю, і праця сьогодні є прямим продовженням тієї, що її ведено на рідних землях. Особливо вартісним і плідним моментом для розвитку українського мистецтва слід вважати факт, що творчий актив складається з мистців усіх українських земель і тим самим сьогочасне українське мистецтво на еміґрації має змогу розвиватися на базі всеукраїнській та бути справжнім висловником і репрезентантом української духовости.

3. Для професійного і творчого вияву праці українських мистців, З'їзд постановив створити Українську Спілку Образотворчих Мистців (УСОМ) — професійно-творчу спілку, як продовження традицій і організованих форм мистецького життя в краю. З'їзд закликає всіх українських образотворчих мистців об'єднатися в своїй єдиній, позапартійній, всеукраїнській мистецькій організації.

4. Для всебічного з'ясування основних проблем мистецького життя, З'їзд доручає вибраній Управі скликати в недалекому часі мистецький конґрес у порозумінні та з участю представників усіх інших мистецьких та культурних угрупувань.

5. З'їзд стверджує низький рівень оформлення видань та національних імпрез на еміґрації і тому звертається до всіх видавництв і аранжерів зв'язуватися з проводом УСОМ, з метою належного фахового мистецького оформлення.

6. З'їзд стверджує з жалем існування дуже частого легковажного відношення, передусім, таборових управ до праці мистців і висловлює своє побажання йти у майбутньому назустріч мистцям у їхній творчій праці.

7. З'їзд стверджує, що остання міжнародня мистецька виставка, що відбулася 10 — 26 січня в Мюнхені в залях Німецького Національного Музею, мала значний мистецький рівень і гідно репрезентувала українське мистецтво перед чужинцями, назалежно від усіх організаційних труднощів і перешкод з боку чужих чинників.

8. З'їзд постановляє на майбутнє брати участь тільки в таких міжнаціональних виступах, у яких буде забезпечена повністю самостійна організація українського відділу.

9. З'їзд стверджує потребу створити відповідні умови для вишколу мистецької молоді, для якої повинні бути створені можливості використати її перебування на Заході. В цій справі допомогу повинен дати ввесь український загал.

10. З'їзд висловлює свою подяку Ініціятивній Ґрупі УСОМ за організацію мюнхенської виставки, а зокрема дякує всім, хто спричинився до її успіху: Дириґентові В. Божикові і Г. Китастому та хористам української капелі Бандуристів за високомистецький безкорисний виступ на відкритті виставки, акад. різьбяреві Григорієві Крукові за допомогу у влаштуванні виставки і інж. Павлові Калиниченкові за відступлення приміщення для збірки експонатів при організації тієї ж виставки.

У всіх справах мистецької організації слід звертатись до заступника голови УСОМ — мистця Северина Борачка (Мюнхен - Рамерсдорф, Вестергаммерштр. ч. 26.).

CONTENTS

OLEKSA POWSTENKO: Frescoes and mosaics at the Cathedral of St. Sophia in Kiev. Page 5.

In his article the author discusses the paintings and mosaics of St. Sophia's cathedral in Kiev, one of the oldest Ukrainian historic and artistic monuments, constructed in the 11th century. It was decorated with mosaics and frescoes of which only a part survived to our times. The ancient frescoes had to be restored from under posterior paintings, which had to be brushed off. This work of restauration proceeded to the last days before outbreak of war and there remained 500 m^2 of them. The author combats the opinion that the paintings were done by some foreign (Greek) masters and as a proof he indicates at their purely Ukrainian character: scenes of Ukrainian life from epoch of Princes, popular motives in iconographics, accessories of Ukrainian garments, etc. The formal traits of these paintings are characterized by scenes of greater vivacity than could be encountered in stern and formalistic art of Byzantium of these times.

S. KOLOMYETS: Ukrainian sculpture of today. Page 15.

Ukrainian sculpture profited in a large extent from formal searchings in art during the last decades, yet its character became stabilized and nowadays presents no formalistic extremities. Artists return to a direct contact with nature and search in majority of cases a monumental expression of the grand style. The author analyses the activity of the topmost representatives of Ukrainian sculpture abroad: Wasyl Masiutyn with his baroc and demoniac expression, Fedir, Yemec national in his expression and a real master of bronze-works, the decorative Constantin Buldin, monumental Gregory Kruk, a master of small forms Antony Pawlos, dynamic and spontaneous Bohdan Mukhyn. The young Ukrainian sculpture is vivid and showy, its plastic approach to man very profound.

SWIATOSLAV HORDYNSKY: On the main roads. Page 26.

Article dealing with problem of Ukrainian style in art. Does an Ukrainian school of painting exist? The answer to this question is a positive one and the article dwells upon some characteristic features of the Ukrainian school. Decisive is not the mere theme, but a larger stylish comprehension of the form, the swinging melodiousness, which is also specific for Ukrainian songs. On the edge between the East and West, the Ukrainian art strives continously to a synthesis and at the same time in the domain of creation it takes advantage of the rich tradition. In this direction went the leading masters of the new current in Ukrainian art, Michael Boychuk and George Narbut.

ANTONY MALUZA: Popular art or artistic industry? Page 31.

The article comes back to attemps to cultivate national popular art abroad. According to the author's opinion there is no suitable atmosphere on emigration in order to encourage the cultivation of national popular art, therefore its development is impossible. Yet an artistic industry of a high quality is possible and desirable, and should be cultivated and directed by artists with great artistic experience.

S. W.: Novelties in monumental paintings. Page 36.

The article discusses projects of repainting a church from 16 cent. at Horodok, near Lwiw, which was executed by artists Michael Dmytrenko and Wasyl Diadyniuk in 1943.

Chronicle gives a review of the most important Ukrainian exhibitions in the years 1945—46 in Germany and Austria.

RESUMÉ

OLEKSA POWSTENKO: Les fresques et les mosaïques de la Cathedrale de St. Sophie à Kiev. Page 5.

L'auteur discute dans son article les peintures et les mosaïques de la cathédrale de St. Sophie à Kiev, un des plus anciens monuments historiques et artistiques de l'Ukraine du 11-e siècle. La cathédrale était décorée des fresques et mosaïques, dont il ne reste qu'environ 500 m^2, restitués de dessous les peintures faites postérieurement sur ceux-ci. Ce travail de nettoyage des peintures postérieures et de restitution des fresques fut continué jusqu'aux derniers jours d'avant-guerre. L'auteur combat l'opinion établie que ces peintures furent executées par quelques maîtres étrangers (Grecs) et comme preuve indique sur le caractère par excellence ukrainien — dans les scènes de moeurs ukrainiens pendant le règne des princes, motifs nationaux dans l'iconographie, les accessoirs des vêtements ukrainiens, etc. Même les traits formels de cette peinture se distinguent par une plus grande vivacité que l'art rigide et formaliste de Bysance d'alors.

S. KOLOMYETS: La sculpture ukrainienne d'aujourdhui. Page 15.

La sculpture ukrainienne a tiré grand profit des recherches formelles pendant les dernières décades, pourtant elle est toute reglée et normalisée, sans excès de formalisme. Les artistes reviennent au contact direct avec la nature et cherchent pour la plupart l'expression monumentale, le grand style. L'auteur analyse la production de principaux représentants de la sculpture ukrainienne à l'étranger: la production baroque et démoniaque de Wasyl Masiutyn, production nationale dans son style du maître de bronce Fedir Yemec, les oeuvres décoratives de Constantin Buldin, de monumental Gregoire Kruk, du maître des petites formes Antoine Pawlos, de dynamique et spontane Bohdan Mukhyn. La jeune sculpture ukrainienne est vive et voyante, son approche plastique à l'homme est profonde.

SWIATOSLAV HORDYNSKY: Sur la grande voie. Page 26.

L'article est consacré au problème du style ukrainien dans la peinture contemporaine. Existe-t-il une école ukrainienne de peinture? La réponse à cette question est positive et l'auteur de l'article s'occupe de quelques traits caractéristiques de l'école ukrainienne. Ce n'est pas la thématique seule qui est décisive, mais un sentiment plus large de la forme, de mélodie de la ligne qui est particulière aussi à la chanson ukrainienne. Dans sa position d'intervention entre l'Est et l'Ouest l'art ukrainien aspire perpetuéllement à synthèse et en même temps dans ses efforts créateurs tire profit de sa riche tradition. Les grands maîtres de nouvel art ukrainien, Michel Boyczuk et Georges Narbut, ont abordé cette voie.

ANTOINE MALUZA: L'art populaire ou l'industrie artistique? Page 31.

L'article revient aux essais de cultiver l'art national populaire à l'étranger. L'auteur est d'avis qu'à l'étranger il manque de cette atmosphère, propice à la création d'oeuvres d'art, c'est pourquoi cet art n'y est pas possible. Au lieu de cela il existe la possibilité et la nécessité d'une industrie artistique de haute qualité qui devrait être dirigée par des artistes expérimentés.

S. W.: De nouveau dans la peinture monumentale. Page 36.

L'article discute les projets de peinture d'une église du 16-e siècle a Horodok près de Lwiw, exécutés par les artistes Michel Dmytrenko et W. Diadyniuk en 1943.

La **Chronique** fait la revue des plus importantes expositions ukrainiennes entre 1945—46 en Allemagne et en Autriche.

INHALTSVERZEICHNIS

Oleksa Powstenko: Fresken und Mosaiken in der St. Sophienkathedrale in Kiew. Seite 5.

Der Verfasser bespricht in seinem Artikel die Gemälde und die Mosaiken der St. Sophienkathedrale in Kiew, bekanntlich eines der ältesten ukrainischen historischen und künstlerischen Monumente des XI. Jahrhunderts. Dieselbe war reichlich mit Fresken und Mosaiken geschmückt, doch blieben davon nur etwa 500 m^2 bestehen, die man nach Entfernung der auf ihrem Grunde später angebrachten Malereien wiederhergestellt hat. Die konservatorischen Arbeiten wurden bis in die letzten Tage vor dem Kriege fortgesetzt. — Zugleich wendet sich der Verfasser gegen die bestehende Ansicht, als ob diese Malereien von einigen fremden Meistern — und zwar Griechen — ausgeführt worden seien. Prof. Powstenko stützt dabei seine Behauptung mit dem Hinweis auf den ausgesprochenen ukra-

inischen Charakter derselben, der besonders in den Szenen aus dem ukrainischen Leben während der Fürstenherrschaft, in den nationalen Motiven der Ikonographie und in den charakteristichen Merkmalen der ukrainischen Gewänder hervortritt. Sogar in den rein formalen Zügen dieser Malerei macht sich eine weit größere Lebendigkeit bemerkbar, als in der, ihrem Wesen nach äußerst strengen, die Formalistik nur zu sehr betonenden Kunst des einstigen Byzanz.

S. Kolomyjez: Die ukrainische Skulptur von heute. Seite 15.

Die ukrainische Skulptur — lesen wir in diesem Aufsatze — ließ die Formforschungen der letzten Jahrzehnte nicht unberücksichtigt, trotzdem aber blieb sie fest auf die Regeln und Normen gestützt, ohne einem geistlosen Formalismus blindlings zu verfallen. Ihre repräsentativen Künstler gewannen die unmittelbare Fühlung mit der Natur wieder und erstreben in der Hauptsache den Ausdruck von monumentaler Größe, den großen Stil. Der Autor unseres Aufsatzes analysiert dabei das Schaffen der bedeutendsten Bildhauer im Auslande, also: das barocke und dämonische Werk von Wassyl Massjutyn, den mehr durch seinen nationalen Charakter gekennzeichneten Stil des Bronzenmeisters Fedir Jemetzj, die dekorativen Werke von Konstantin Buldyn, das monumentale Werk von Hryhor Kruk, die Schöpfungen des Meisters der kleinen Formen Antin Pawloss und den dynamischen und spontanen Bohdan Muchyn. Kurz — die junge ukrainische Skulptur ist voll Leben und klaren Blicks, und ihre plastische Annäherung an den Menschen voll Bedeutung.

Swiatoslaw Hordynskyj: Auf hoher Warte. Seite 26.

Das hier erörterte Problem ist das Problem des Stils in der ukrainischen Malerei. Gibt es eine ukrainische Schule in derselben? Die Antwort auf diese Frage lautet positiv, und der Verfasser unseres Artikels beschäftigt sich mit einigen charakteristischen Zügen der ukrainischen Schule. Entscheidend hierin aber ist nicht nur die Thematik allein, sondern auch ein tieferes Gefühl für die Form, für die schwingende Melodie, charakteristisch ebenfalls für das ukrainische Lied. In ihrer vermittelnden Stellung zwischen dem Osten und dem Westen erstrebt die ukrainische Kunst unablässig eine Synthese ihrer Richtungen, wobei sie in ihren schöpferischen Bestrebungen sehr zu ihren Gunsten aus dem reichen Schatze ihrer Traditionen zu schöpfen pflegt. Und es ist zu sagen, daß der Erreichung solch hoher Ziele die großen Meister der neuen ukrainischen Kunst, Michael Bojtschuk und Georg Narbut, sehr nahegekommen sind.

Antin Maluza: Volkskunst oder Kunstgewerbe? Seite 31.

Dieser Artikel steht im Zusammenhang mit den Bestrebungen bezüglich der Pflege der nationalen Volkskunst im Auslande. Der Autor vertritt die Meinung, daß es im Auslande, in der Fremde, an jener spezifischen, schaffensfördernden Atmosphäre mangelt, die dem Entstehen der Volkskunst günstig ist, und daß eben darum das höhere Schaffen hier nicht möglich ist. Dafür aber sind da die Möglichkeiten vorhanden, kunstgewerbliche Werke von hoher Qualität zu kultivieren, und es sollten hier erfahrene Künstler die Führung übernehmen.

S. W.: Neues in der Monumentalmalerei. Seite 36.

Hier lesen wir von den Projekten der Ausmalung einer Kirche, welche im XVI. Jahrhundert in Horodok bei Lwiw (Lemberg) gebaut wurde. Diese Projekte wurden von den Künstlern Mychajlo Dmytrenko und W. Djadynjuk im Jahre 1943 entworfen.

Die Chronik gibt eine Übersicht der bedeutendsten ukrainischen Kunstausstellungen in der Zeit zwischen 1945—46 in Deutschland und in Österreich.

Зміст:

Обкладинка роботи Михайла Дмитренка

УКРАЇНСЬКА СПІЛКА ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЦІВ · UKRAINISCHER VERBAND BILDENDER KÜNSTLER

УСОМ



УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

UKRAINIAN ART
UKRAINISCHE KUNST

2

УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВО

АЛЬМАНАХ

II

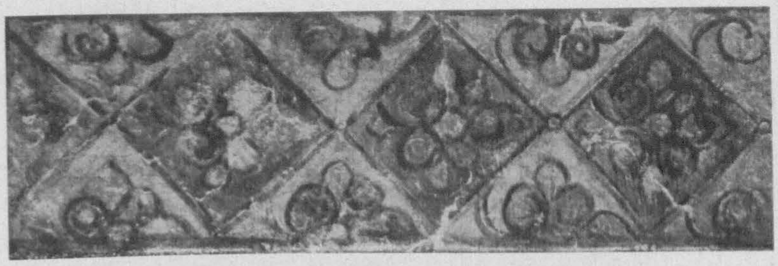
UKRAINIAN ART
ART UKRAINIEN
UKRAINISCHE KUNST

УКРАЇНСЬКА СПІЛКА
ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЦІВ

1947



Св. Димитрій Солунський. Мозаїка XI ст. — **St. Dimitrij of Thessalonike.** Mosaic. 11th century. — **St. Dimitrij de Salonique.** Mosaïque. 11-ième siècle. — **Der Heilige Demetrius von Thessalonich.** Mosaik. XI. Jahrhundert.



ФРЕСКИ І МОЗАЇКИ

МИХАЙЛІВСЬКОГО (ДМИТРІВСЬКОГО) МАНАСТИРЯ В КИЄВІ

Написав Олекса Повстенко

Нещодавно зруйнований (р. 1934) для потреб розбудови урядового центру УРСР та разом з тим з пропаґандивно-антирелігійною метою, Михайлівський манастир у Києві являв собою неоцінну, величезної історично-мистецької вартости пам'ятку давнєукраїнської архітектури, що була гордістю кожного українця.

За княжих часів місцевість, де був розташований манастир, являла собою окрему продовгасту гору, що круто обривалася в бік Подолу та Хрещатицької долини і глибоким яром відділялася від старокиївського акрополю — Володимирового граду.

Після нищівного розгрому під Києвом р. 1034 степових полчищ напасників-печенігів, великий князь Ярослав Мудрий розбудовує на місці своєї перемоги над ворогом (»на полі вні града«) нову дільницю міста, будує тут величні споруди — катедру св. Софії, Золоті ворота, Георгієвський та Оринанський манастирі і інші міські будови, обводить цю дільницю новими військово-фортечними спорудами з високими валами і долучає її до первісного київського акрополю.

Син Ярослава Мудрого — великий князь Ізяслав-Дмитро (1054—1078) рр.), ідучи за думкою свого великого батька — створити у Києві другу Візантію, будує в 1060-их рр. на сусідній горі великий Дмитрівський манастир з мурованою, розкішно оздобленою церквою в ім'я свого ангола — св. Дмитра.

По смерті вел. кн. Ізяслава, старший син його кн. Ярополк почав будувати тут другу церкву в ім'я св. Петра, але так і не встигши її закінчити, був похований р. 1086 у своїй ще не добудованій церкві.

Нарешті, другий син Ізяслава — князь Святополк-Михайло будує р. 1108 на цій самій горі церкву в ім'я св. Архістратига Михаїла, що мала визолочені бані і тому була названа Золотоверхою. Пізніше, за іменем цієї золотоверхої Михайлівської церкви, Дмитрівський манастир став зватися Михайлівським Золотоверхим.

Зміна назви Дмитрівського манастиря на Михайлівський виникла не раніш XVI ст., тому що до початку XVI ст. ніде не згадується ні про золотоверхий Михайлівський манастир, ні про його ігуменів. Докладніше відомо про час, коли зникла назва церкви св. Дмитра, що привело до зміни назви і самого манастиря цього імени. За літописом (Іпат. списком) довідуємось, що: »переяша Печеряне (тобто Києво-Печерський манастир) церков св. Димитрія і нарекоша ю Петра«. Це трапилось тоді, коли помер (р. 1128) князь Ізяслав Святополкович, син вел. кн. Святополка-Михайла і внук вел. кн. Ізяслава Ярославича, будівника ц. св. Дмитра і фундатора Дмитрівського манастиря. Дмитрівська церква правдоподібно була переіменована на ц. св. Петра для увіковічнення пам'яті кн. Ярополка Ізяславича, що не докінчив будови своєї церкви і, можливо, що християнське ім'я його було Петро.

Такі ми мали до цього часу відомості з наших різних литературних джерел про т. зв. Михайлівський манастир.

Отже, аж до цього часу не зовсім ясна була історія Михайлівського чи Дмитрівського манастиря. За дотеперішніми даними було незрозумілим, котра саме з церков Михайла чи Дмитра простояла (щоправда в перебудованому у XVIII ст. вигляді) аж до часу зруйнування її в 1934 р., тим більше, що після кількаразових нападів на Київ татар та інших наїзників, багато церков було напівзруйновано і пізніше їх розбирали для відбудови більш заціліших храмів.

За даними літописних джерел, археологічних розкопів кінця минулого і перших десятиліть цього століття та малюнків Абрагама ван Вестерфельда 1651 р., окремі дослідники (Айналов та ін.) стали ототожнювати Михайлівському церкву з літописним храмом, збудованим на честь св. Дмитра Солунського, але їх досліди не були ще достатньо обґрунтовані. Лиш недавно, на одній з авґсбурських конференцій Української Вільної Академії Наук проф. П. Курінний незаперечливими арґументами блискуче довів, що знана досі церква Михайла т. зв. Михайлівського манастиря є дійсно церквою св. Дмитра, збудована князем Ізяславом—Дмитром у роках 1054—1078, (отже не в XII, як досі вважалося, а в XI ст.). Десь незабаром ця дуже цікава праця проф. Курінного має вийти друком у виданні УВАН і українське громадянство, що нетерпляче чекає на неї, матиме можливість познайомитися з цим справді небуденним досягненням української науки.



Манастир св. Михайла (церква св. Димитрія). Апсиди з XI ст. — **Convent of St. Michael (Church of St. Dimitrij).** Apsides of the 11th century. — **Couvent de St. Michel (Eglise de St. Dimitrij).** Apsides du 11-ième siècle. — **St. Michaelskloster (Kloster des Heiligen Demetrius).** Apsiden aus dem XI. Jahrhundert.

Тим більше важливе для нас це відкриття тим, що будова церкви св. Дмитра з її прегарними фресками і мозаїками вважалась досі більшістю дослідників за Михайлівську і була датована XII ст., а тому що найвидатніші дослідники (Айналов, Редін, Толстой, Кондаков та ін.) вбачали у малярській оздобі цієї церкви руку місцевих, а не чужоземних майстрів, то це дозволяє нам зробити відповідні висновки щодо ґрунтовного перегляду дотеперішнього твердження про виконання фресок і мозаїк чужинецькими майстрами навіть в катедрі св. Софії.

За характером архітектури, церква св. Дмитра мала типовий для того часу тринавовий, шостистовпний з трьома вівтарними апсидами плян, склепінясті перекриття, одну баню і одну круглу вежу із сходами на хори, що були розташовані над нартексом. З південного боку церкви була прибудована в XII ст., (як доводить проф. Курінний, а не в XV ст., як досі писалось) княгинею Ориною — дружиною князя Ярополка Ізяславича (Петра) — невеличка триапсидна церковка В'їзду Господнього в Єрусалим, подібна до такої самої прибудови XI ст. церковці Івана Предтечі коло Успенської катедри Києво-Печерської лаври.

Як і більшість пам'яток архітектури княжої доби Києва, церква св. Дмитра неодноразово була руйнована різними наїзниками і щойно в XVII — XVIII ст. вона була ґрунтовно відбудована та значно поширена прибудовами з південного, північного, західнього і частинно східнього боків. Внаслідок цієї перебудови церква набула характеристичного для тієї доби питомо-українського вигляду. Прегарний барокковий з вибагливою орнаментацією головний фронтон, увінчаний бронзовою фігурою архістратига Михаїла, чудові різаліти (виступи на західній фасаді) із сходами на хори і ґалереї, також з фронтонами, мальовничі контрфорси, увінчані грайливими визолоченими накриттями-баштоньками, сім визолочених з влучно вишуканими формами бань (одна з них перебудована давня), з такими самими визолоченими хрестами та інші архітектурні форми церкви св. Дмитра виразно свідчать про витончений мистецький смак і високу будівельну уміліcть українських майстрів як княжої, так і гетьмансько-козацької доби, що створили цю шляхетну перлину української національної архітектури.

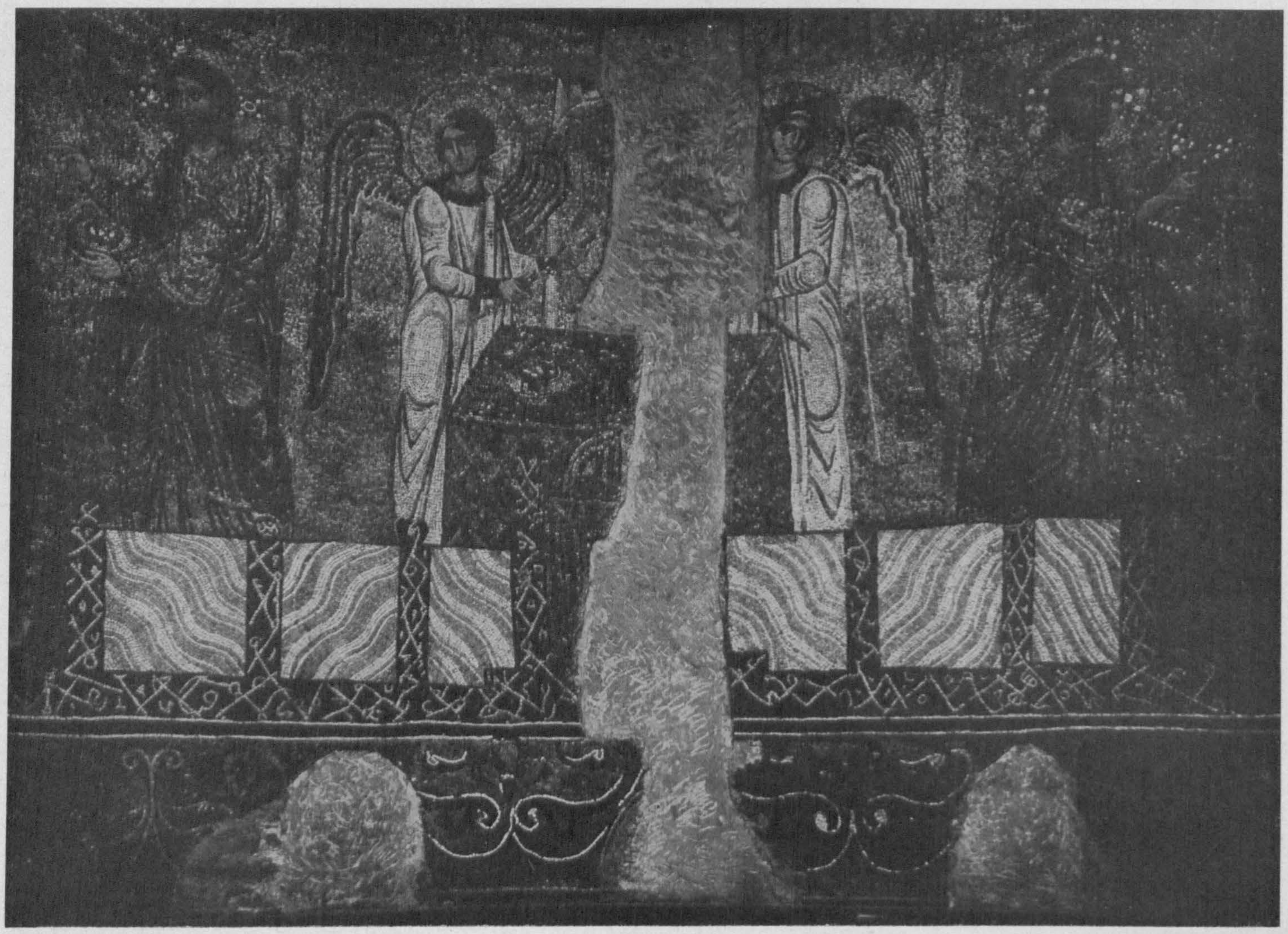
Подивугідна внутрішня оздоба храму, виконана українськими майстрами XI ст., нераз викли-



Манастир св. Михайла (церква св. Димитрія). Горішня частина після перебудови в барокковому стилі (17—18 ст.). — **Convent of St. Michael (Church of St. Dimitrij).** Upper part after the baroque reconstruction (from 17th to 18th century). — **Couvent de St. Michel (Eglise de St. Dimitrij).** Partie supérieure après la reconstruction en style baroque (du 17-ième au 18-ième siècle). — **St. Michaelskloster (Kirche des Heiligen Demetrius).** Oberer Teil nach dem Umbau im Barockstil (17.—18. Jahrhundert).

кала в чужинців велике захоплення, а то й заздрість. Як уже сказано, українське авторство фресок і мозаїк ц. св. Дмитра признавали навіть чужинецькі (переважно російські) дослідники, які вважали, що в княжій Україні щойно з XII ст. могли бути місцеві висококваліфіковані артисти-малярі, що самостійно могли виконувати такі відповідальні і складні роботи. Ще навіть з деяким застереженням вони допускали, що лише такі храми Києва, як церку св. Дмитра (т. зв. Михайлівську) та Кирилівську церкву могли оздоблювати українські майстри. Всі ж будови Києва XI ст. (як Десятинна церква, собор св. Софії, Успенська церква Києво-Печерської лаври) були оздоблені, на їх думку, конче тільки чужинецькими (запрошеними переважно з Візантії) майстрами. Але щодо ц. св. Дмитра вони фатально помилились датою. Незаперечливі докази проф. Курінного про те, що т. зв. Михайлівська церква є саме церквою св. Дмитра, будована отже майже одночасно з Успенською катедрою Києво-Печерської лаври, наводить на дуже правдоподібний здогад, що фрески і мозаїки в цих обох храмах виконано знаним нам з літописів, славнозвісним печерським майстром Аліпієм і його, очевидно, учнями.

Можна, щоправда, з цього приводу мати і інше припущення: в зв'язку з тим, що церква св. Дмитра була збудована зараз же услід з катедрою св. Софії, то й будівничі, як і майстри малярства, звільнившись від роботи в Софійській катедрі, могли цілим колективом перейти на будову церкви св. Дмитра, тим більше, що по смерті князя Ярослава Мудрого (1054 р.) вони були в цілковитому розпорядженні Ярославого сина і престолонаслідника — вел. кн. Ізяслава. Але в обох випадках це були таки місцеві мистецькі колективи майстрів, які пройшли високу школу візантійського монументального малярства, як і Аліпій Печер-



Євхаристія. Деталь. XI ст. — **Eucharist.** Detail. 11th century. — **Eucharistie.** Detail. 11-ième siècle. **Eucharistie.** Detail. XI. Jahrhundert.

ський, що був значним учнем візантійських мозаїстів. Дуже можливо також, як про це довідуємося далі, що храм св. Дмитра оздоблювали обидва ці мистецькі колективи — послідовники трохи відмінного один від одного напрямків мистецьких шкіл тогочасного Києва.

Після опису чужинців-подорожників, що побували в Києві, відомо, що вся внутрішня давня частина храму, не виключаючи навіть хорів, була багато оздоблена фресками, а ввесь головний вівтар — мозаїками.

Син Антіохійського патріярха Макарія — архідіякон Павло з Алеппо, що супроводжав (в середині XVII ст.) в подорожі по Україні і Московщині свого батька, так пише про мозаїки церкви св. Дмитра: »Великий вівтар — подібний на вівтарі св. Софії й манастиря Печерського, з трьома великими вікнами. З переднього його боку знаходиться виображення Владичиці, яка стоїть, піднісши руки з одкритими долонями догори з позлочуваної мозаїки; також виображення Господа, який роздає своїм учням, що стоять з двох боків, Хліб та Кров Божі. Під ними навколо — виображення архієреїв, — усе з мозаїки.«

Отож, як видно з цього опису, ще в середині XVII ст. ці мозаїчні композиції, в яких, до речі, була застосована та сама іконографічна схема, як і в катедрі св. Софії та в Успенській катедрі Києво-Печерської лаври, були ще не ушкоджені. Проте, до нашого часу збереглись тільки велична композиція Євхаристії (частинно реставрована в своїй центральній частині), зображення архідіякона Стефана на північній стороні південного вівтарного пілона, на протилежному вівтарному пілоні (на північному його боці) — зображення св. великомученика Дмитра Солунського, постать апостола Тадея, фраґменти постатів апостолів та фраґменти орнаментальних фризів.

Але навіть з цих небагатьох заціліліх мозаїк виразно видно їх деяку відмінність від мозаїк Софійських. Це яскраво свідчить про витворення українськими майстрами після засвоєння візантійського стилю нових своєрідних напрямків в монументальному малярстві. З притаманною їм творчою фантазією вони швидко опановують майстерство і техніку візантійської школи, захитавши її давно усталену канонічність.

Автори мозаїчних композицій церкви св. Дмитра свідомо відходять від візантійських засад су-



Євхаристія. Деталь. XI ст. — **Eucharist.** Detail. 11th century. — **Eucharistie.** Detail. 11-ième siècle.
Eucharistie. Detail. XI. Jahrhundert.

воро-аскетичних зображень святих з їх статитично-нерухомими, застиглими позами, даючи в своїх композиціях більше життєвости, динамічного руху і природности. До цього достосовується і відповідний кольорит мозаїк, також відмінний у дечому від попереднього.

Ґрандіозна композиція Таїнства Євхаристії трактована, подібно до Софійської, з деякими, проте, відмінами. Тут немає вже ківорія над престолом, як у катедрі св. Софії, зате є друга дуже характеристична деталь, а саме: зображення низької мармурової вівтарної перегороди, яку за княжих часів споруджували в храмах замість сучасних високих іконостасів. Сенс цієї низької перегороди перед вівтарем полягав у тому, щоб тільки відгородити вівтар і щоб вона не заслонювала собою вівтарні мозаїки. Така вівтарна перегорода була в катедрі св. Софії, де збереглися мармурові різьблені капітелі з її кольонок, в Успенській катедрі Києво-Печерської лаври і, правдоподібно, в ц. св. Дмитра.

Як і в катедрі св. Софії, на Євхаристії Дмитрівської церкви Спаситель зображений двічі і апостоли підходять симетрично по шість до кожної постаті Христа, янголи в білих одежах тримають схрещені над престолом ріпіди. Христос простягає апостолам дискос (у Софійській катедрі — просто хліб) і чашу. Вгорі над Євхаристією літургічний напис: »пріимите ядите, сіе есть тѣло мое і піите от нея вси, сія есть кров моя новаго завѣта« — виконаний не грецькою мовою, як в катедрі св. Софії, а мовою слов'янською.

Власне це й є найбільшим доказом того, що мозаїки цієї Євхаристії виконували місцеві майстри.

В цілій композиції зручно застосовані засади візантійської декоративної манери, трактованої проте на свій смак; домінують дуже влучно поєднані тепло-червоні і білі матові барви, при чому всі зображення постатів сильно вирисовуються на суцільному золотому тлі.

Постаті апостолів хоч може й уступають досконалости по-візантійськи канонізованого рисунка апостолів Євхаристії Софійської і мають змінені, більш видовжені пропорції, але зате вони складніші і мають більше природности в рухах. Визначаючись легкістю і ґраціозністю, де вже стає чужим попередній байдужий абстрактний характер,



Архангел Гавриїл з композиції Благовіщення. Фреска. XI ст.
Archangel Gabriel from the composition of the Annunciation. Frescoe. 11th century.
Archange Gabriel de la composition de l'Annonce faite à Marie. Fresque. 11-ième siècle.
Erzengel Gabriel aus der Komposition der Mariä Verkündigung. Freske. XI. Jahrhundert.



Св. Захарій. Фреска. XI ст.
St. Zacharias. Frescoe. 11th century.
St. Zacharias. Fresque. 11-ième siècle.
Der Heilige Zacharias. Freske. XI. Jahrhundert.



Іванна Винників: Квіти. Олія. — **Iwanna Wynnykiw:** Flowers. Oil. — Fleurs. Huile. — Blumen. Öl.

Богородиця з композиції Благовіщення. Фреска. XI ст.
Holy Virgin from the composition of the Annunciation. Frescoe. 11th century.
Sainte Vièrge de la composition de l'Annonce faite à Marie. Fresque. 11-ième siècle.
Muttergottes aus der Komposition der Mariä Verkündigung. Freske. XI. Jahrhundert.





Св. Варвара (?). Фреска. XI ст.
St. Barbara (?). Frescoe. 11th century.
St. Barbara (?). Fresque. 11-ième siècle.
Die Heilige Barbara (?). Freske. XI. Jahrhundert.



Плоскорізьба з вершниками. Камінь. XII ст. — **Bas-relief with equestrian plastics.** Cut in stone. 12th century. — **Bas-relief avec des plastiques équestres.** Pierre. 12-ième siècle. — **Basrelief mit Reiterdarstellungen.** Stein. XII. Jahrhundert.

вони знаходяться ніби в психологічних взаєминах один з одним.

Автор Дмитрівської Євхаристії в зображених ним постатях апостолів, які в своїх безпосередніх рухах ніби переговорюються один з другим, хотів, очевидно, передати їх зосереджено-побожний настрій, коли вони, підходячи до причастя, один по одному повертаються і просять у свого сусіда, що йде позаду, прощення своїх гріхів перед ним. Передні з них, у схилено благовійній, але все ще в рухомій позі, чекають з простягнутими руками на приняття від Христа св. Таїнств.

Композиції Євхаристії не збереглися повністю. В деяких частинах смальта від деформації та струсів стін підчас неодноразових руйнувань церкви обсипалась і ці місця були пізніше підмальовані олійними фарбами.

Розташовані по обидва боки Євхаристії постаті первомученика архідіякона Стефана і св. муч. Дмитра Солунського виконані мабуть різними майстрами. Технічний спосіб виконання їх ідентичний, та неоднакова досконалість роботи. Постать архідіякона Стефана в цілий зріст, у ясній одежі з кадильницею в руці, виразно виділяється на жовтозеленкавому тлі і зображена, як звичайно зображувались святителі, — фронтально, у стані спокою, але в досить вільній позі. Подібною до неї була постать ап. Тадея.

Зате постать св. Дмитра Солунського виразно відрізняється від постаті архідіякона Стефана своєю непримушеною позою у вигляді вояка з належним військовим спорядженням: мечем, списом і щитом. Сміливий, виконаний з немалим знанням мистецької анатомії рисунок і бездоганна композиція цієї мозаїки належить до однієї з найцікавіших з усіх мозаїк церкви св. Дмитра. Обидві ці композиції у нижній їх частині частково обсипались і їх було підмальовано олійними фарбами.

Фрагменти мозаїчних поясів і фризів, орнаментовані арабесками і хрестами, нагадують такі самі орнаменти в катедрі св. Софії.

Решта вівтарів, а також стіни усіх нав і пілонів, була колись розписана фресками, але вони майже всі були затиньковані, а, може, більша частина їх і знищена.

Коли р. 1888 розбирали горішні яруси іконостасу, то під ним на пілонах виявились фрескові зображення, також відмінні своєю технікою і кольоритом від фресок Софійських. Але ж їх зразу по відкритті нещадно замальовано олійними фарбами і щойно наприкінці XIX ст. ці фрески реставрував відомий дослідник київської старовини проф. А. Прахов, виявивши їх переходовий стильовий ступінь між фресками Софійської катедри і Кирилівської церкви в Києві.

На обох протилежних пілонах вівтарного луку зображено Благовіщення: ліворуч Архангел Гавриїл і праворуч Богоматір, що сидить у багатому візантійському кріслі за пряжею. На лівому стовпі крім того знаходиться прекрасний, довільно трактований образ пророка Захарія, зображеного в увесь зріст з кадильницею і ладанницею в руках. Пророк убраний у хітон і гіматій, поверх яких накинуто плащ, защібнутий фібулою.

Ця фреска пророка Захарія дуже нагадує своїм типом і стилем подібні до неї фрески в середині бані катедри св. Софії в Новгороді. Не виключено, що там також працювали київські майстри. На правому стовпі фреска з постаттю пророка Са-



Плоскорізьба з вершниками. Камінь. XII ст. — **Bas-relief with equestrian plastics.** Cut in stone. 12th century. — **Bas-relief avec des plastiques équestres.** Pierre. 12-ième siècle. — **Basrelief mit Reiterdarstellungen.** Stein. XII. Jahrhundert.

муїла, убраного в такий сам одяг, як і пророк Захарій.

Крім цього заціліло ще кілька орнаментованих фраґментів фризів і поясів, на яких візантійські мотиви тісно переплітуються з українськими, а один з них просто нагадує навіть сучасну українську вишивку.

Оце й усе, що залишилося від великої скількости фресок церкви св. Дмитра, в якій їх могло бути понад дві тисячі квадратових метрів і, мабуть, кількасот кв. м. їх ще можна було б відкрити зпід пізніших нашарувань тиньку, коли б цю таку дорогу нам пам'ятку давнє-української архітектури не знищено по-вандальськи в 1934 р.

В південну стіну церкви були вмуровані два надзвичайно цінні старовинні барельєфи, різьблені з волинського шиферу. Ці барельєфи були знайдені в минулому столітті в садибі Михайлівського манастиря, поблизу того місця, де колись була збудована церква св. Петра. На кожному з них вирізьблено по два симетрично розташованих, один проти одного, святих їздців. На одному з них два вершники колять списами зміїв, а на другому — один з вершників влучає списом у ворога, що лежить під конем.

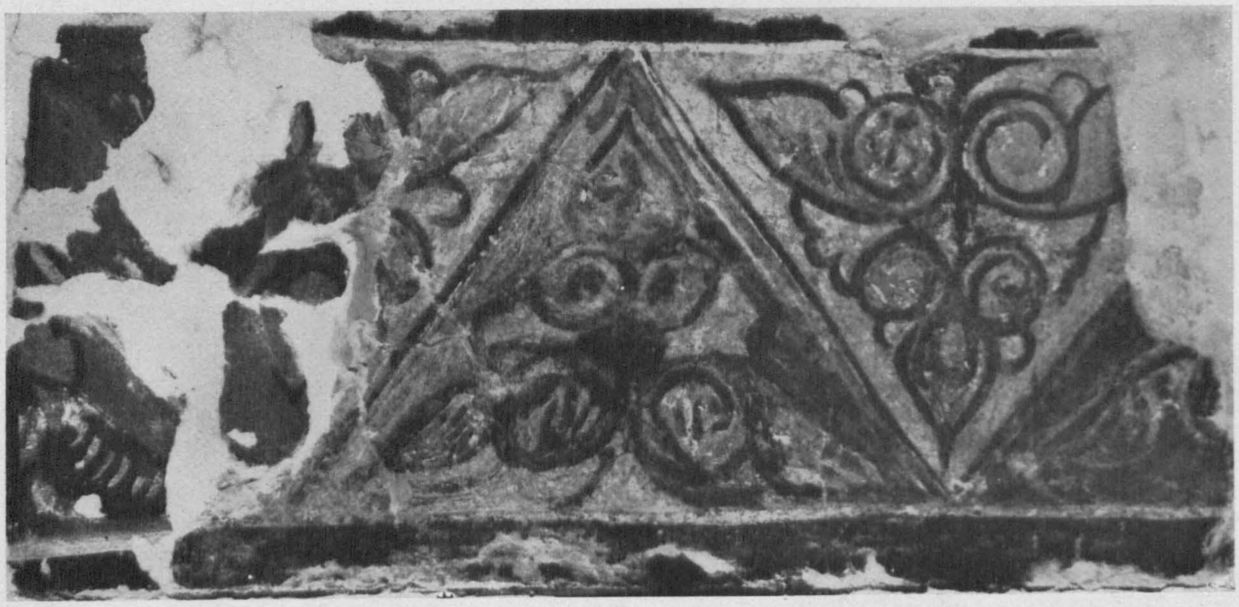
Надзвичайно цікаві своєю композицією і площинним виконанням, ці барельєфи належать до найцінніших пам'яток української різьби XII ст. На думку деяких дослідників, на одному з барельєфів зображено Ярослава Мудрого із св. Георгієм Переможцем, а на другому — князя Ізяслава із св. Дмитром Солунським.

Яскраво виявлений творчий задум автора — зобразити на своїх барельєфах їздців у динамічному русі, легкість і разом з тим сміливість розв'язання композиції та своєрідний стильовий напрямок, у якому вже знехтовано візантійські впливи, що уступають тут своє місце дещо східнім (сасанідським), споріднює ці барельєфи з деякими українськими фресками XII ст. В них відчувається доба віджиття візантійського мистецтва і якийсь віддалений поворот до своїх самобутніх форм, можливо, ще передхристиянської доби України.

Ще до зруйнування церкви св. Дмитра, з неї були вилучені всі її дорогоцінності, між іншим і надзвичайно визначна пам'ятка українського золотарства XVII ст. — багато різьблена срібна рака для мощів св. Варвари, подарована церкві гетьманом Ів. Мазепою в 1694 р.

Фрески і мозаїки Дмитрівської церкви перед її зруйнуванням 1934 р., були разом з тинком зняті із стін проф. Касперовичем та Юкіном і частина їх (Євхаристія, архідіякон Стефан, образ Богоматері з Благовіщення, св. Захарій, образ невідомої святої, деякі фраґменти фрескового і мозаїчного орнаментів та один з барельєфів св. їздців) збережена в музеї, а решту, куди потрапили також і мозаїка св. патрона церкви Дмитра Солунського, вивезено до Москви, як зразки мистецтва »сєдой русской старіни«. Чимала скількість ще не виявлених фресок загинула разом із зруйнованою церквою.

Услід за зруйнуванням церкви св. Дмитра дочасно загинули і ті українські вчені (серед них відомий дослідник українського мистетва — проф. М. Макаренко), які насмілились перед урядовими колами за голосно стати в обороні цієї перлини української національної архітектури і її неоцінного давнє-українського монументального малярства.







Орнаментальні фраґменти. Фрески. XI ст. — **Ornamental fragments.** Frescoes. 11th century.
Fragments ornamentaux. Fresques. 11-ième siècle. — **Ornamentale Fragmente.** Fresken. XI. Jahrhundert.



Рештки мистецьких творів із знищеного Михайлівського манастиря. Провізорична виставка в Історичному Музеї в Києві. — **Fragments of artistic works from the destroyed St. Michael Convent.** Provisional exhibition in the Museum of Art History in Kiev. — **Fragments d'oeuvres d'art du Couvent détruit de St. Michel.** Exposition provisoire dans le Musée de l'histoire de l'art a Kiev. — **Überreste der Kunstwerke aus dem zerstörten St. Michaelskloster.** Provisorische Ausstellung im kunsthistorischen Museum in Kiew.



Міжнародна мистецька виставка в Мюнхені 1947. Український відділ. — **The International Art Exhibition in Munich, 1947.** Ukrainian section. — **L'Exposition Internationale des Beaux Arts à Munich, 1947.** Section ukrainienne. — **Internationale Kunstausstellung in München, 1947.** Ukrainische Abteilung.

НА НОВОМУ ҐРУНТІ

Як зорганізовано виставку в Мюнхені?

Михайло Дмитренко

Ідея організації виставки українських мистців на еміґрації постала не випадково. Опинившись на чужині по різних таборах, мистці почали проявляти свою творчу активність організацією невеличких образотворчих виставок, де показували свої твори нераз разом з виробами народного побуту — килимами, керамікою, вишивками та різьбою в дереві. Рідко зате бували окремі виставки малярства, різьби та графіки.

Вся та праця вносила пожвавлення в таборове життя, проте культурне значення тих виступів було чисто льокальне.

Трохи пізніше мистці взялися організувати міжтаборові виставки більшого розміру і бувало, що ці виставки збирали значну кількість експонатів, як, напр., у Карльсфельді б. Мюнхену (1946). Проте відносини того часу — замкнені брами таборів і неможливий доступ широких кіл відвідувачів, особливо чужинців, не повністю задовольняли мистців, і отак виникла потреба вийти в ширший світ.

Перелік мистців, що перебували на еміґрації, ще більше окрилив думку — не лише зорганізувати велику українску репрезентативну виставку, але й відновити діяльність української мистецької організації на чужині; постановлено скликати З'їзд мистців для затвердження статуту Спілки та вибору її управи.

Ініціятивна група започаткувала свою діяльність так широко, як це тільки можливе було в еміґраційних умовах, а саме повела працю в такому напрямі:

1) Підготова до створення мистецької організації;

2) Організація української репрезентативної образотворчої виставки, доступної широким колам свого й чужинецького громадянства;

3) Видання друкованого мистецького органу.

Тому, що цей випуск »Українського Мистецтва« в більшості присвяченій виставці в Мюнхені, я б хотів зупинитись трохи докладніше над історією організації цієї виставки.

Мюнхен був одним з найбільших мистецьких осередків Европи, тому саме Ініціятивна група і намітила організацію виставки українського мистецтва саме в цьому місті. Де давало спромогу ширше ознайомити чужинців з творчістю еміґраційних українських мистців, а водночас на такій виставці наші мистці мали змогу відповідно оцінити себе і своє уміння в атмосфері виставкових традицій Европи.

Ініціятивну групу не в'язали різниці шкіл ні напрямків учасників виставки. Бажанням було показати творчість кожного мистця зокрема, а водночас дати репроспективний погляд на українське мистецтво еміґрації в цілому. Важливе було те, що матеріяльні труднощі не в'язали рук, то ж постала можливість якнайкраще оформити експонати і, виступаючи перший раз в такій скількості на чужині, показати себе гідно.

Виставка була заповіджена на 17-го листопада 1946 року, але в зруйнованому війною Мюнхені одним з найболючіших для мистців питань була неможливість дістати виставове приміщення. Так, напр., Німецька Спілка Мистців не мала свого власного приміщення і винаймала його сама де попало. Тисячі членів їхньої спілки чекало довгий час на чергу, щоб дістати змогу виставити хоч кілька своїх праць. Нам, чужинцям, тим більше було важко включитися своєю виставкою, хоч би на короткий час, проміж виставки німецьких мистців. Це й примусило увійти в контакт з організаціями ІМКА й УНРРА, які саме в той час намічали міжнародну виставку т. зв. ДП.

Незвичайно гостра зима того року і важкі умови комунікації пошкодили не лише в деяких технічних справах при реалізації виставки, а навіть не дали змоги стягнути до Мюнхену запланований склад жюрі до підбору праць, бо серед тих умов члени жюрі відмовилися прибути. Саме через те до останнього часу не можна було повідомити учасників організованої виставки про склад жюрі. Щоб не зірвати початої роботи, жюрі склалося з присутніх у Мюнхені мистців, а саме: різьбяра Григора Крука і мистців-малярів Святослава Гординського і Михайла Дмитренка. Ті підібрали з надісланих праць усе, що могло репрезентувати наше мистецтво.

З надісланих загальною кількістю 596 праць від 55 мистців підібрано 359 творів від 48 мистців. Отже ані окремі мистці, ані загальний склад виставки покривджені не були.

Завдяки прихильному ставленню пані Аніти Енґельгорн і п. Л. Шурека від ІМКА та п.п. Бухті і Едельтаммера від Німецької Спілки Мистців у Мюнхені, вдалося цю справу розв'язати позитив-



Міжнародна мистецька виставка в Мюнхені 1947. Український відділ. — **The International Art Exhibition in Munich, 1947.** Ukrainian section. — **L'Exposition Internationale des Beaux Arts à Munich, 1947.** Section ukrainienne. — **Internationale Kunstausstellung in München, 1947.** Ukrainische Abteilung.

но і роздобути можливо найкраще приміщення для виставки — у так званій »Новій Збірці« Німецького Національного Музею.

Однак кооперація з іншими національними групами багато в дечому обмежила первісні пляни організаторів виставки і довелося не в одному поступитися. Проте, принцип групового розміщення експонатів, що було передумовою участи нашої групи в виставці, давав українським мистцям змогу виступити об'єднано і створити окремий відділ виставки, що чітко відрізнявся своєю величиною і характером від інших.

Одначе, як ми вже згадували, кооперація з іншими групами змусила до поступок і обмеження українського відділу, що відбулося не без тертя і навіть гострих конфліктів. Справа була в тому, що, — коли відділ український був уже зорганізований, — щойно кілька днів до відкриття виставки прийшли експонати інших груп. Показалося, що для всіх експонатів, і наших і чужих, просто не вистане заль. Отже УНРРА вислала щось у роді комісії чи жюрі під проводом жидівського мистця Фоерінґа і цей, зовсім не по-товариському, обмежив кількість українських експонатів майже на четвертину, забираючи водночас для своїх власних малюнків, — до речі зовсім мірної вартости, — цілу окрему залю. Через те були сильно покривджені не тільки деякі українські мистці (напр. М. Мороз, у якого з 40 речей було виставлено лише 8), але й цілість українського відділу, де малюнки були розвішені у два ряди і густо, тоді як у залях інших груп і самого Фоерінґа — дотримано принципу однорядности.

Згадуємо про це все ширше тому, що неодин з наших мистців, якого твори не попали на виставку, міг мати оправдані претенсії до виставового комітету українського відділу, репрезентованого Ініціятивною групою.

А проте ядро українського відділу було непорушене. Воно й стало осередком виставки взагалі і доказ цьому дали маси відвідувачів, яких було повно саме в залях українських мистців. Серед зовсім непригожих умов для творчої праці, непевности ситуації, катастрофічного браку матеріялу тощо, наші мистці все таки доказали, що вони вміють і до чого спроможні. Українське мистецтво своїм виступом показало себе на рівні міжнародних мистецьких здобутків і це дає надію і певність, що наше мистецтво швидко завоює належне собі місце і признання в мистецькому світі.



Михайло Дмитренко: Дівчина. Олія. — **Mykhaylo Dmytrenko:** The girl. Oil. — La fille. Huile. — Mädchen. Öl.

МИСТЦІ ПРО МИСТЕЦТВО

Редакція »Українського Мистецтва« звернулася до низки українських мистців із проханням подати кілька своїх думок на мистецькі теми, зокрема про свою власну творчу працю.

Микола Анастазієвський

Люблю точний рисунок і завершене малярство. Можу цілими днями на них дивитися. Свого власного малярства не трактую як заробітку, — спонукою до нього є передусім унутрішні моменти, те, що малярство мене захоплює, полонить, заспокоює, що виповнює своїм змістом дні мого життя. Тоді і дні праці для мене закороткі.

В малярстві люблю барву. Зразок знаходжу в природі і тоді шукаю гармонії ґами тонів, акорду кольорів. Мій малюнок творить для мене своєрідну життєву нотатку — він занотовує і зафіксовує кілька хвилин мого життя, мого погляду на світ. Тому кожен малюнок, навіть якщо він з погляду мистецького незавершений, для мене дорогий і я не радо його позбуваюся. Велику увагу прикладаю до малярської тематики. Для мене має особливу вартість символіка й алеґорія, які в мене стоять нераз понад сутомалярськими проблемами.

В роках світових воєн і непевного часу між ними затрачено багато цінного для творчости часу. Може саме тому життя каже сьогодні поспішати, щоб висловити своєю працею якнайбільше. Маса проблем і формальних і тематичних заполонюють уяву й почування і хочеться ними висловити своє власне буття. Проте мистецтво дається не легко і коштує воно кожного мистця довгої теоретичної і практичної праці. Нагородою для нього є ті переживання, які він переходить у творчім процесі і які може предавати й душі іншої людини.

Северин Борачок

Мене зацікавлюють проблеми і вигляди нового українського мистецтва. Українське мистецтво, думаю, проявляється з чисто життєвої потреби висловитися людині, яка зросла серед соняшної, багатої кольорами української природи: блакиті неба, жовтизни розлогих піль, синяви гір, а передусім грайливого, насиченого повітрям безмежжя степових просторів. Звідси своєрідна романтична туга, насолода красою, змагання до казковости, — моменти, що такі притаманні всьому українському мистецтву, не тільки образотворчому. Вони то надають українській душі особливих ритмічних сколихів, музичного звучання. Барви, лінії, слова, тони — все зливається і звучить одною мелодикою. Звідси багатство українського народного мистецтва, нереалістичного (можна сказати навіть: надреалістичного) своєю орнаменталістичною грою барв і ліній. Воно неповторне і навіть такі сильні стилі, як візантика чи барокко, були абсорбовані тим народним українським мистецтвом.

Невідрадні умови, серед яких розвивалося українське мистецтво останніх десятиріч, передусім нечисленність українських мистецьких шкіл, були причиною того, що суто українські образотворчі елементи, якими так багата наша традиція, не скрізь були належно усвідомлювані. Це доводило нераз до простої імітації старого, до плутанини в нових »ізмах« або ж до поверховної українізації. Боротьба за глибину, за усвідомлення своєї вартости, за вихід з чужих лябіринтів — оце й буде завдання сьогочасних мистців.

Святослав Гординський

Ми хотіли б ширше розвинути деякі думки, висловлені в нашій статті в попередньому числі »Українського Мистецтва«.

Українських мистців цікавлять і хвилюють не від нині проблеми суто українського образотворчого вислову. Мистці попередніх мистецьких періодів — ми маємо на увазі передусім проміжжя від часів більш-менш Шевченка до кінця 19 ст. — намагалися розв'язати ті проблеми передусім тематично і в дусі реалізму. Розвивати свій реалізм у напрямі якихсь стильових шукань вони ще оминали, і це було природне явище, бо вся їх енергія ішла на те, щоб відірватися від умовних академічних стилів до живого і свіжого пізнання природи і життя. Проблема стилю, як такого, стала актуальна щойно на переломі 19-20 ст., після великого досвіду передусім імпресіоністів, які навчили наших мистців дивитися на картину більш з погляду сутомалярських заложень. Мурашко, Труш, Северин, Новаківський, Бурачек не оминали тематики, проте, не вона одна, не її оповідний, описовий момент (як, напр., у Красицького чи Пимоненка) стала головною проблемою їх творчости, а більш момент побудови картини на основі формальній. Проблеми оптичні — світла і його спроможности модифікувати колір були, напр., для Новаківського й Бурачека проблемами першоплянoвими. Це й був той основний перелім, що його досяг імпресіонізм у всьому світовому малярстві; тоді наче наново відкрито колір і його композиційні вартості при організації малярської площини.

Проблеми суто стильові почали класти мистці, що оперлися на багатім досвіді минулого: Сосенко, Бойчук, Василь Кричевський, пізніш Холодний, Нарбут, Федір Кричевський. Вони й дали по-



Міжнародна мистецька виставка в Мюнхені 1947. Український відділ. — **The International Art Exhibition in Munich, 1947.** Ukrainian section. — **L'Exposition Internationale des Beaux Arts à Munich, 1947.** Section ukrainienne. — **Internationale Kunstausstellung in München, 1947.** Ukrainische Abteilung.

штовх дальшим шуканням, створили підставу для того мистецтва, що характеристичне нашим дням. Але не тільки історичні стилі — ми маємо на увазі передусім візантику і барокко — стали вихідною точкою нових шукань, — нав'язано назад зв'язок з мистецтвом народним, яким так особливо багата Україна. Все те стало можливим тільки на базі пізнання і засвоєння тих переломових мистецьких течій нового малярства, що заполонили все світове мистецтво. Але коли в народів інших це висловлялося здебільшого в розв'язці проблем абстрактних, саме сильні формалістичні риси старого українського мистецтва, його антинатуралізм, дали змогу українським мистцям творити на базі більш індивідуальній, так сказати б — народній, при чому вони розв'язували однакові проблеми, що й мистці типу інтернаціонального - абстрактного.

На цій саме базі повстало найвидатніше явище нового українського мистецтва — школа монументалістів (»бойчукістів«) у малярстві й графіці, школа з великими перспективами для майбутнього. Її можна б прирівняти до найранішого ренесансу; як і тут, в образотворчих проблемах українських мистців наявний сильний зв'язок з природою, з реальністю, проте віддача її йде не шляхом пасивної передачі, а за законами окресленої формотворчої волі. Отак той напрямок в українському мистецтві дає мистцям змогу »вижитися формально« не менш, як це дозволяють панівні тепер у мистецтві світовому стилі формалістичні, перед якими проте, в матеріялістичних умовах нашої доби, виростає нераз загроза голого формалізму, позажиттєвої абстракції.

Поняття тієї нової української школи таке широке, що в її рамках зовсім добре вміщаються всі можливі напрямки, почавши від реалізму аж до конструктивістичних і надреалістичних. Важливе, що в українських мистців уже постала свідомість і хотіння зводити своє мистецтво до деяких спільних стильових рис і образотворчих ідей. Це хотіння може бути в багатьох мистців ще не зовсім усвідомлене, проте воно існує і буде спотужнюватися з дальшим розвитком українського мистецтва.

Михайло Дмитренко

Час уже нам, мистцям, подумати над синтезою, подумати над так званим композиційним твором, — досить уже етюд або нотатку чи студію класти як самоціль!

Всі наші виставки переповнені етюдами, студіями, нарисами природи і її частин. Дерево, плетінь, хмари, ріка, квіти, овочі, пні і т. д. — Все це добре, все це вправи. Але коли подумаємо над тим, щоб етюди служили лише матеріялом для творчости мистців, а не були самі собою метою творчости?

Чи не час уже творами говорити про свої і свого народу переживання, про їх зміст, про ідею? Ідею бачити в розв'язці виключно формально-технічних завдань — це остаточно **вже** замало.

Ідеєю твору не може бути лише — вирішити звучання відтінків чи уклад акордів фарб, гармонію чи рівновагу ліній, форму і лише форму — а завданням буде: з в у ч а н н я м к о л ь о р і в, г а р м о н і є ю л і н і й і ф о р м о ю, тобто засобами, творити мистецький образ, твір, у якому цими засобами розкривається ідея. Чим мистець темпераментніший, тим краще добивається цього. Чи не час уже, вивчивши поодинокі партії з цілої партитури, — заграти нарешті симфонію, де і флейти і смичкові інструменти, де і труби і літаври зву-



Міжнародна мистецька виставка в Мюнхені 1947. Український відділ. — **The International Art Exhibition in Munich, 1947.** Ukrainian section. — **L'Exposition Internationale des Beaux Arts à Munich, 1947.** Section ukrainienne. — **Internationale Kunstausstellung in München, 1947.** Ukrainische Abteilung.

чали б як щось ціле, де рисунок і колір, де тон і форма були б елементами, якими розкривався б загальний зміст твору? Шукання — добра річ, якщо в тому шуканні мистці досягають кращого виразу своїх творчих задумів, коли шукають не для самого шукання, тільки шуканням полегшують собі проблему, як добитись більшого виразу меншими засобами.

Опрацювати композицію, опрацювати ідею її, куди входять усі елементи — і рисунок, і колір, і форма, і зміст, — куди входять і краєвид, і типи, і мертва природа, і настрій переживання, — значно важче, ніж обмежити себе нераз скороспішним етюдом.

Для цього потрібно не імпровізації, а великого знання і вправи, все те треба осягати сукупністю багатьох моментів.

Творячи композицію, треба думати, яке завдання мистець буде ставити при малюванні етюдів, — малюючи етюд, мистець повинен думати про службову ролю того етюду композиції.

Так думаю я. Такі завдання я особисто ставлю перед собою в свому малярстві. Правда, це ще не значить, що я вже досяг успіху, але щоб досягти чогось, треба до чогось змагати, інакше ні до чого в праці не дійти.

Друге, що цікавить мене однаковою мірою, — це питання національного характеру українського мистецтва.

Конкретно, на це відповісти не легко, бо це проблема, що зачіпає притаманний українській душі характер вислову за допомогою властивої нашому почуттю форми.

Не важко відрізнити мистецтво італійське від англійського, французьке від німецького — все одно, чи та різниця називається характеристичними рисами національного в мистецтві чи школами. Про школи тих народів, про характер їх мистецтва говорити не важко, бо вони вже широко спопуляризовані, вивчені і проаналізовані. Зате українське мистецтво було або штучно ізольоване, або тенденційно іґноровано, через що воно мало, а то й зовсім невідоме світовій культурі. Але ми знаємо, що наше мистецтво має тисячолітні традиції і, не зважаючи на зруйнування і розграбування нашої держави, ми все ж маємо світової ваги памятники, якими можемо пишатися. Прийде час, коли ми зможемо повернути і зібрати усе



Міжнародна мистецька виставка в Мюнхені 1947. Український відділ. — **The International Art Exhibition in Munich, 1947.** Ukrainian section. — **L'Exposition Internationale des Beaux Arts à Munich, 1947.** Section ukrainienne. — **Internationale Kunstausstellung in München, 1947.** Ukrainische Abteilung.

те, що в нас розграблено, і тоді світ побачить, яка культура українського народу і чому її нищать усі ті, хто не має сили чесно конкурувати з нею.

Саме свідомість того заохочує нас, мистців, ще більш працювати над своїми творами, міцно опираючись на ґрунті, який виростив і нас і нашу українську культуру. Ми, мистці, повинні бути в курсі всіх досягнень мистецького світу, а водночас живитись соками нашої землі, тобто нашими власними очима і нашим українським серцем відчувати дійсність. Не вирішувати світових мистецьких проблем, щоб їх робити нашими, а вирішувати наші мистецькі проблеми так, щоб вони стали світовими.

Оце наше просте завдання.

Едвард Козак

Не шукаймо мистецтва повище наших голов десь у просторах, не глузуймо і не шукаймо мистецтва між теоретичними надбаннями нашого ума, бо правдиве мистецтво найдемо тільки нище голови — на лінії серця.

Степан Луцик

Образотворче мистецтво є засобом вислову людських почувань, ідей та світогляду. Великі ідеї породжують великих мистців та велике мистецтво, але здебільшого тільки тоді, коли ті мистці мають співмірно великих замовців або меценатів. Так було в часи розквіту геллено-римської культури, коли то головним замовцем була держава, так було в добу тріюмфального походу християнства, яке залишило нам неповторну велич візантійського мистецтва. Італійський ренесанс дійшов до неперевершених висот людського духа не тільки завдяки творчості Леонарда да Вінчі, Михайла Ангела й Рафаеля, але й завдяки опіці папи Юлія II, його попередників і наслідників.

Це все відомі справи, але не шкодить час-досчасу їх пригадувати і повторяти, особливо тепер, коли так часто зустрічаємося з настирливим домаганням творити велике мистецтво. Живемо в добу несамовитої переоцінки вартостей, ідей та понять, в атомову добу, яка викликала в усьому загальний переворот і в якій життя людини — зда-



Міжнародна мистецька виставка в Мюнхені 1947. Український відділ. — **The International Art Exhibition in Munich, 1947.** Ukrainian section. — **L'Exposition Internationale des Beaux Arts à Munich, 1947.** Section ukrainienne. — **Internationale Kunstausstellung in München, 1947.** Ukrainische Abteilung.

ється — втрачає нераз усякий глузд. І тому хай нікого не дивують у мистецтві гарячкові шукання завжди чогось нового, виявом чого є ті всі »ізми« сьогочасного образотворчого мистецтва, до примітивізму включно. Щоб не бути голословним, вистане згадати хочби нещодавну об'їздову виставку французького малярства, де поруч із справжніми майстрами нового французького малярства знайшлися також твори дуже сумнівного характеру й вартости. А все ж таки на тій виставці між творами найновіших шукачів проблем майже не було таких, щоб перед ними глядач міг сказати: оце велике мистецтво наших днів! Глядачів більш притягали і заполонювали твори Мане, Моне, Ренуара, Сезана, Ван Ґоґа, Ґоґена, хоч їх творчість належить уже до минулого.

Творча винахідливість сучасности, переживаючи духову кризу, борсається між скляними стінами своїх герметично замкнених формалістичних лябораторій, кидаючись від однієї крайности в другу, щоб нарешті найти успокоєння в примітивістичному малярстві типу »недільних малярів«.

Вихід із цього духово-творчого завулка буде можливий тільки за допомогою великої ідеї, що знову заполонить сучасників і що для неї творитимуть мистці.

Але хтось скаже: невже в нас таки справді немає вже великих ідей, щоб ними могли захопитися наші мистці, ідей, що могли б стати стимулом для творчої праці українського мистця? — Безперечно, такі ідеї в нас є, проте їх самих ще мало: мистцеві треба ще й дати можливість їх зреалізувати образотворчо. А ті можливості в нас якраз дуже обмежені, і, в висліді, багато дечого в нашій дійсності робиться імпровізовано і »на коліні«, а відомо, що таким робом великого мистецтва ще ніхто не створив.

Що ж до національного характеру українського мистецтва взагалі, так думаю, що доки наші мистці будуть, як досі, полишені »самі собі«, доти проблеми такого мистецтва будуть невирішені. Мистці будуть нидіти в своїх »лябораторіях«, видумуючи різні, нераз непридатні, »рецепти«, і ніякі, ні свої, ні чужі, джерела їм не багато допоможуть, бо справа не в джерелах, не в формі, а в тому, чим живе мистець, що думає, як відчуває дійсність і що хоче висловити.

Якщо українські мистці зуміють відчути й матимуть спромогу висловити те все доброю формою (а таких є вже в нас багато!), тоді й майбутнє нашого національного мистецтва буде запевнене.

Михайло Мороз

Природа — джерело краси і мистецтва. Тут треба тільки таланту і праці. Великої, невсипущої праці. Під поняттям праці я не розумію самої механіки, оформленої окресленим часом і терпеливістю. Я розумію це все як своєрідну зустріч двох стихій. Зустріч природи мистця-дитини з природою землі-матері. Є великий, ніякими поняттями неохоплений зв'язок між речами в природі та душею. Його не можна окреслити якимись певними законами, формулами чи правами. Його можна тільки вичувати, неповторно переживати, як переживається екстазу музики — тільки в часі; переживати моменти, які реально ніде не існують.

Мене питають часто: які школи визнаю, які течії в мистецтві, напрями? Що впливає найсильніше на мій творчий процес під час малювання? — Я визнаю всі течії, що випливають із суті самої природи. Людина — теж природа. Коли малюю, ніколи не думаю про теорії. Невже в рукопаш-

ному бою думає вояк про всі методи теоретичних своїх знань, що його нами намуштрували по касарняних площах? Мистець мусить бути непорочно чистий у своїх почуваннях, не допускати до себе ніяких чужих, йому незрозумілих, підшептів, бо тут діє цілий організм, уся істота людини. Тут виступають усі інстинкти, виступає вся підсвідомість істоти, що за всяку ціну хоче перемогти.

Бо малювати — це для мене боротьба за істотне, за перемогу в зустрічі з природою, за те, щоб занотувати хоч соту частинку баченого, вичутого, пережитого. Тут мало всіх знань, мало досвіду, мало фарб і пензлів. — Мене нераз називають експресіоністом. Якщо експресіонізм — це передача найсуттєвішого з істоти природи, тоді хай я буду експресіоніст; тільки що я шукаю не експресіонізму, а мистецького вислову і свого власного малярського розуміння природи. Мені здається, що коли ми приблизно всі можемо сприймати красу природи, ми таксамо всі повинні розуміти й мистецтво. Для мене не існує велике мистецтво, зрозуміле тільки великим. Бо немає доброго і злого мистецтва. Є тільки мистецтво. І тому його повинні вичувати й розуміти всі. Це — щодо моїх особистих думок, так би мовити, про себе і своє мистецтво. Про ширше розуміння мистецтва, напр., про національне мистецтво, в мене думка дуже проста. Думаю, що національним мистецтвом можемо назвати кожне, що приносить славу своїй нації.

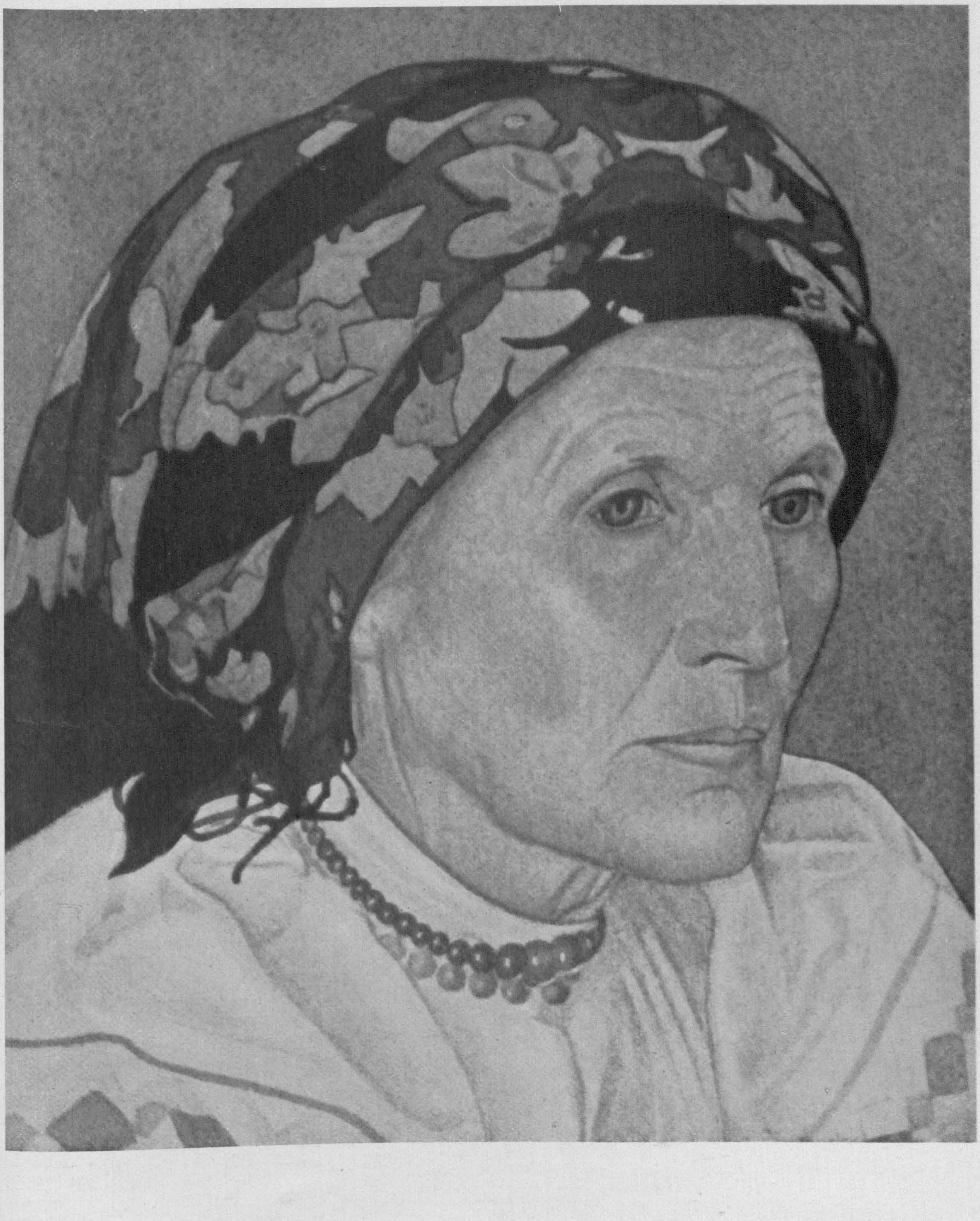
Писати про себе і мистецтво мені дуже важко, бо існує велика відповідальність з кожне слово. Слово може стати розчином майбутніх вчинків і, більш як образ, може розбудовувати або руйнувати. Тимбільше важко писати про себе. Це значить жити споминами, старітись, замикати за собою минуле і не бачити нічого перед собою. Мистець повинен заєдно проґресувати. Скінченим та завершеним є лише дурень.

Не люблю теоретизувати в мистецтві. Хто сподівався б від мене теорії естетики, тому, як маляр, подам рецепту, що її вже висловив на початку: коли в тебе талант, працюй, вчися, а коли сам не можеш бути творцем, намагайся хоч світ ширше побачити! Хто тільки теоретизує, а не працює, той меле попіл на муку.

Богдан Стебельський

Хоч мистець виповідає боротьбу природі, як свому моделеві, він є її невільником, як ніколи. Студіюючи два яблука, ніж і збанок або кілька дерев і шматок даху в пленері, мистець нездібний замкнутись у робітні, як давні майстри, і знайти якусь синтетичну форму, незалежну від моменту в природі, і — дати композицію. Найбільш абстрактні композиції кубістів — усе таки тільки натюрморт, композиційні етюди. Монументальна доба вимагає монументальних композицій. Вже Седляр якось говорив, що рокам революції »імпресіоністична яєшня« нічого не каже. А це була революція не тільки нашої епохи, але й зрив українського народу проти цілих століть ворожої духовости, яку треба було перемогти і здерти, щоб під наверствуваннями знайти самоцвіт органічного українського мистецтва. Соціяльні й національні рухи, що потрясають основами ґлобу, викликують, властне, бажання рівноваги. Грядуть переміни, що в них народи піднесуться з упадку до вершин або загинуть безповоротно. Вирішати буде свідомість своєї особистости і роля, що її треба буде виконати. І оце нашій добі світять предтечі українства в мистецтві — Бойчук, Холодний, Нарбут. Найбільші синтетики нашого часу вказують напрям і формами свого мистецтва творять тип української культури в сучасному. Дома закріплюють позиції української духовости брати Кричевські та Новаківський, а на чужині блищить владним реформаторством Архипенко.

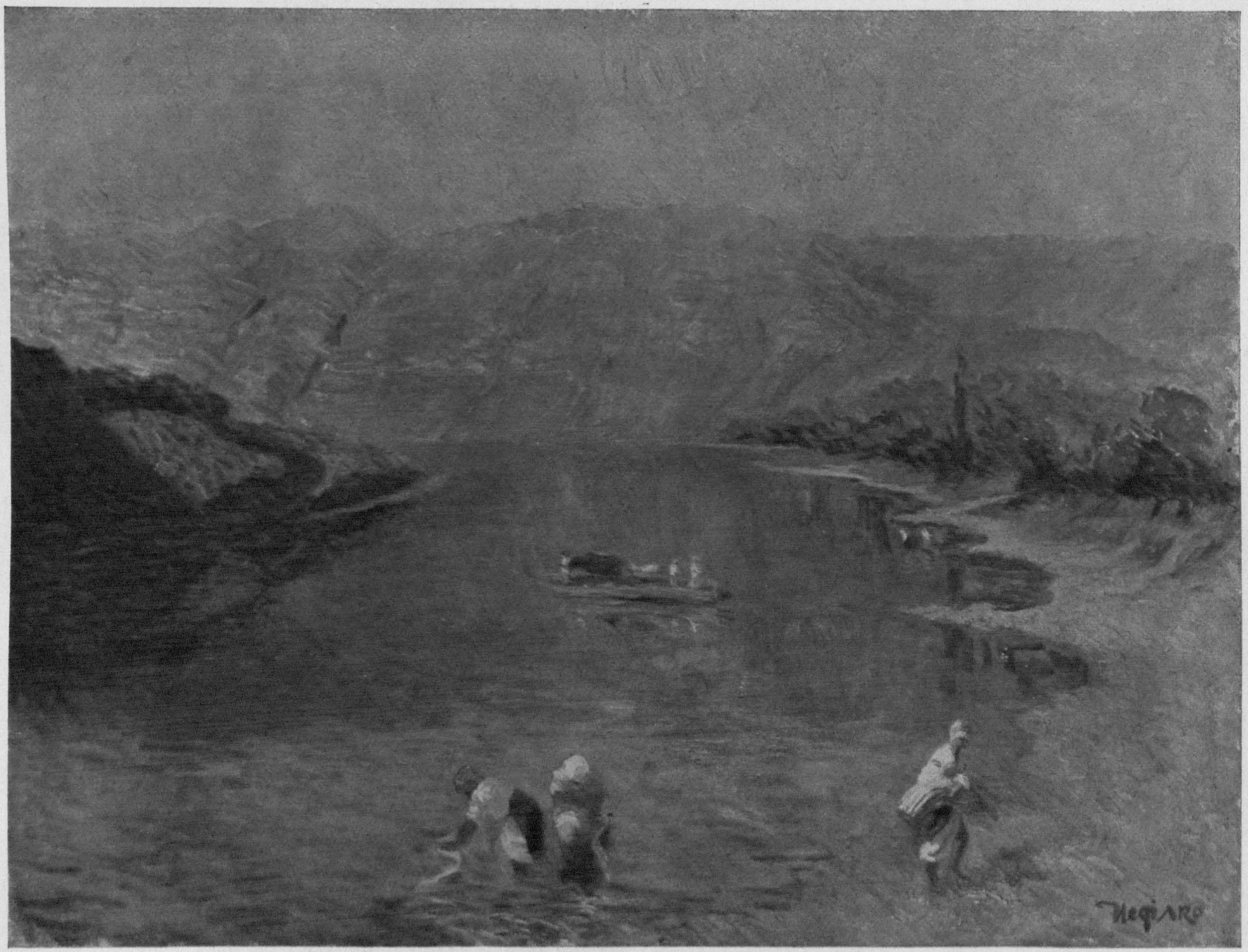
Які наші завдання? — спитаємо у цей момент. — Закріпляти добуте, зміцнювати зайняті позиції і стягати резерви до нового творчого наступу! Недалекий той момент, коли українські груди відітхнуть повним віддихом і світ почує новий голос. Це буде золотий вік українського мистецтва. Нам треба його підготовити. Тому скажу за Зеровим: До джерел! Або, точніше, з доповненням Шереха, — до українських джерел!



Микола Анастазієвський: Моя мати. Акварели. — **Mykola Anastasiewskyj:** My mother. Wather-colour. — Ma mère. Aquarelle. — Meine Mutter. Aquarell.



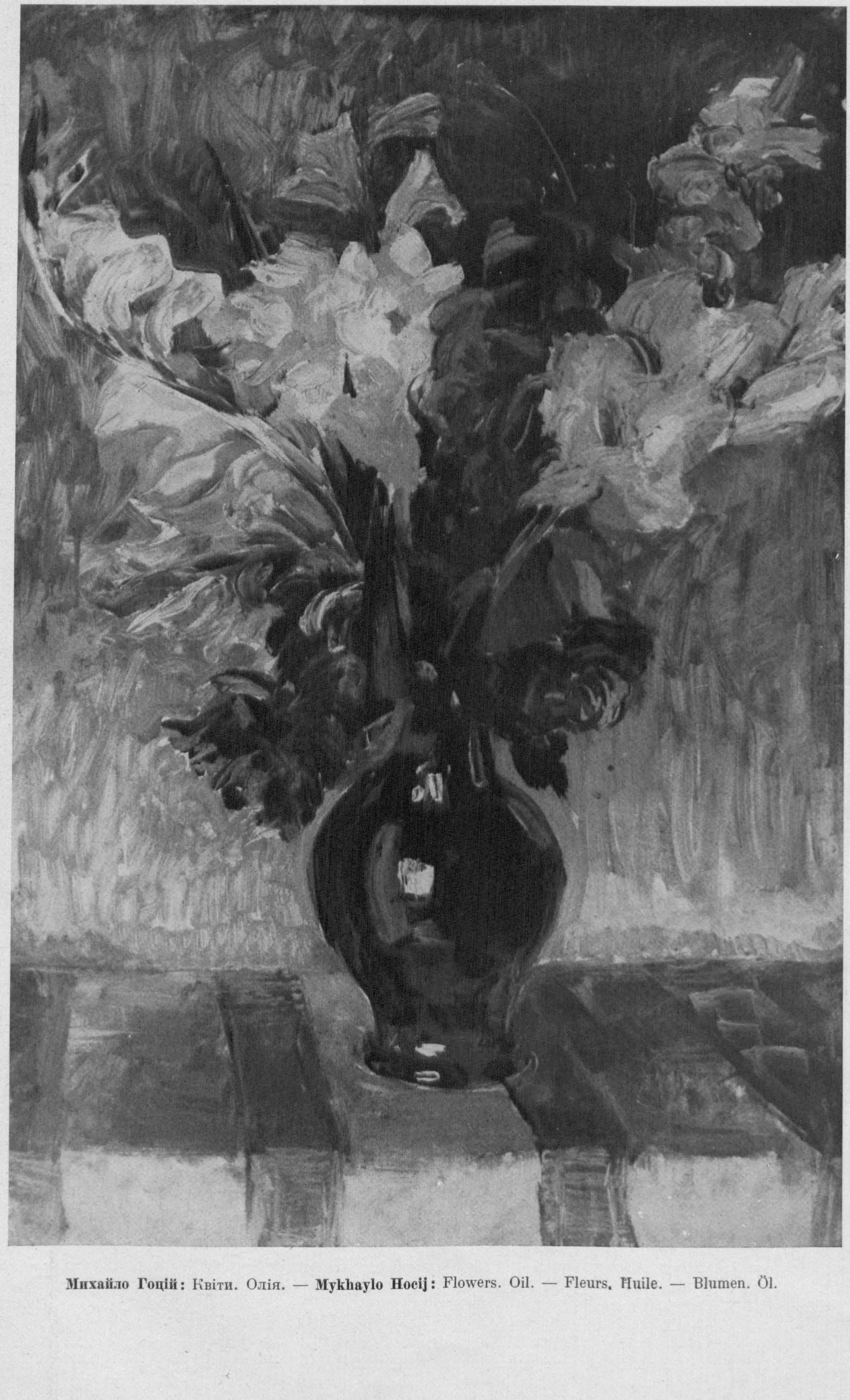
Надія Білецька: Троянди. Олія. — **Nadia Bilecka:** Roses. Oil. — Les roses. Huile. — Rosen. Öl.



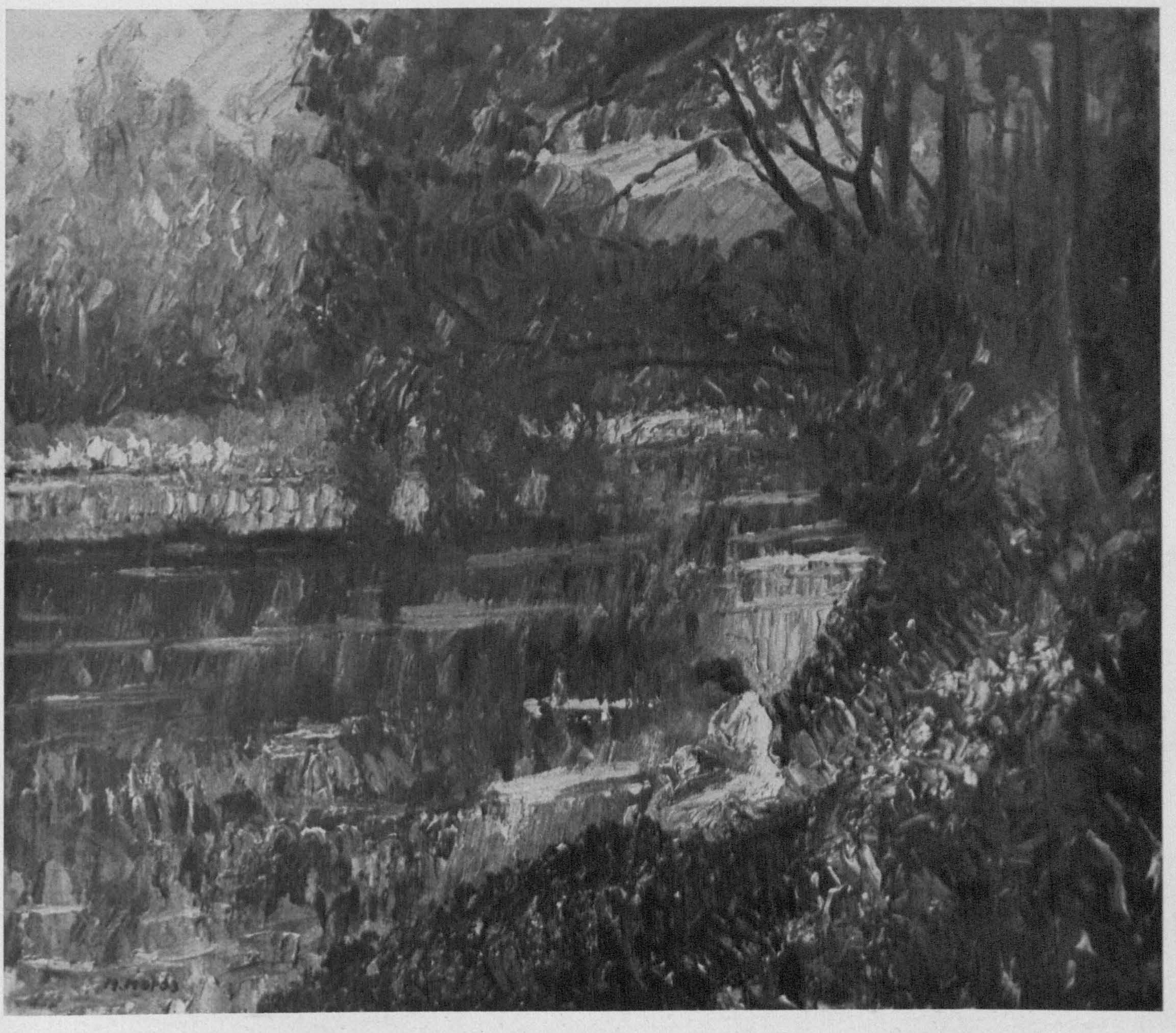
Микола Неділко: Над Дністром. Олія. — **Mykola Nedilko:** On the Dnister. Oil. — Aux bords du Dnister. Huile. — Am Dnjester. Öl.



Микола Шрамченко: Жіночий портрет. Олія. — **Mykola Shramczenko:** A lady's portrait. Oil. — Portrait d'une dame. Huile. — Damenbildnis. Öl.



Михайло Гоцій: Квіти. Олія. — **Mykhaylo Hocij:** Flowers. Oil. — Fleurs. Huile. — Blumen. Öl.



Михайло Мороз: Над ставом. Олія. — **Mykhaylo Moroz:** At the pond. Oil. — Aux bords d'étang. Huile. — Am Teichufer. Öl.



Михайло Дмитренко: Дівчина з голубом. Темпера. — **Mykhaylo Dmytrenko:** Girl with pigeon. Tempera. — La fille avec le pigeon. Tempéra. — Mädchen mit Taube. Tempera.



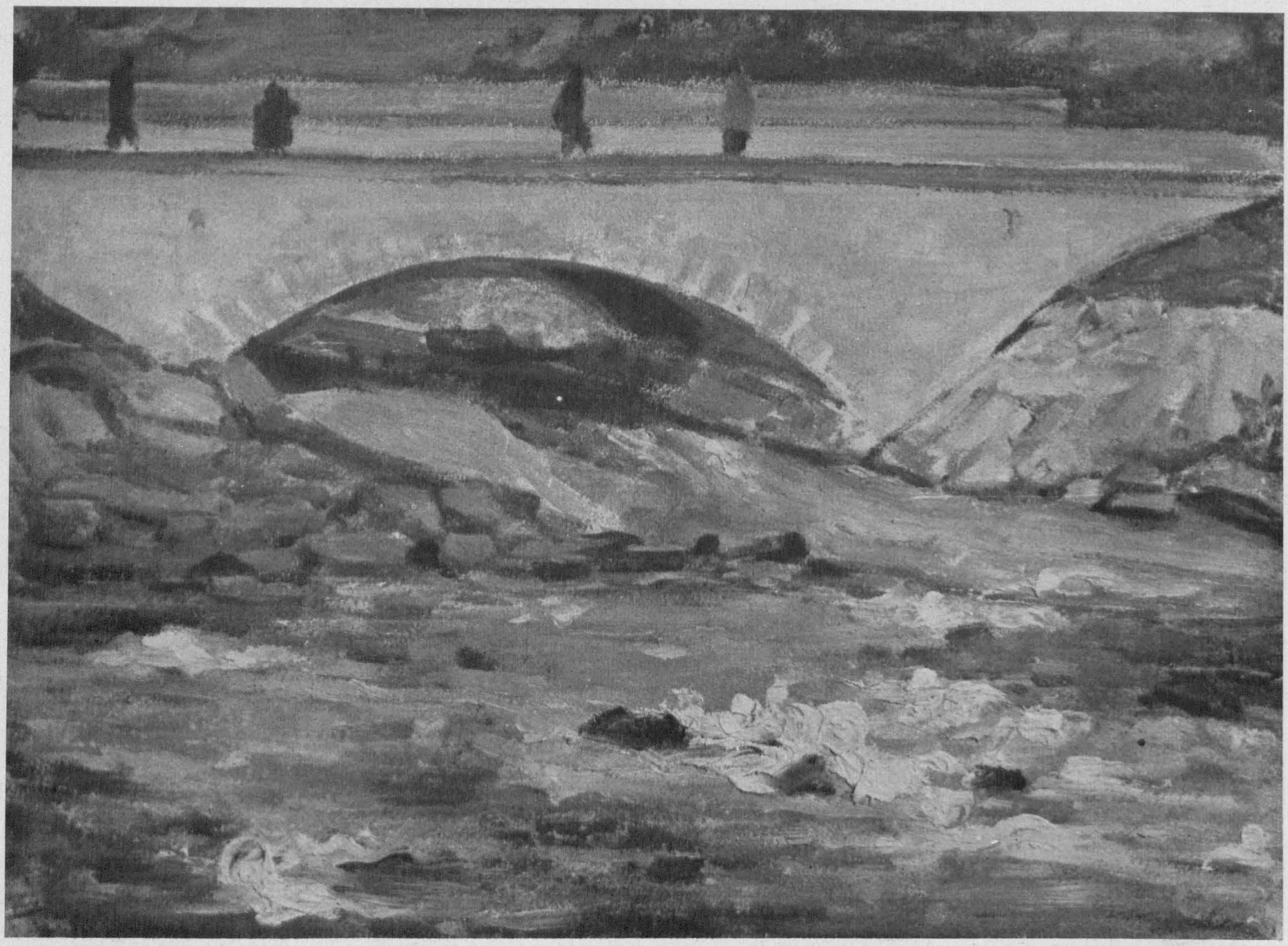
Галина Мазепа: Козак Байда. Гваш. — **Halyna Mazepa:** Cossack Bayda. Guache. — Le cosaque Bayda. Gouache. — Der Kosake Bayda. Guasch.



Іванна Винників: Краевид з деревами. Олія. — **Iwanna Wynnykiw:** Landscape with trees. Oil. — Paysage avec des arbres. Huile. — Landschaft mit Bäumen. Öl.



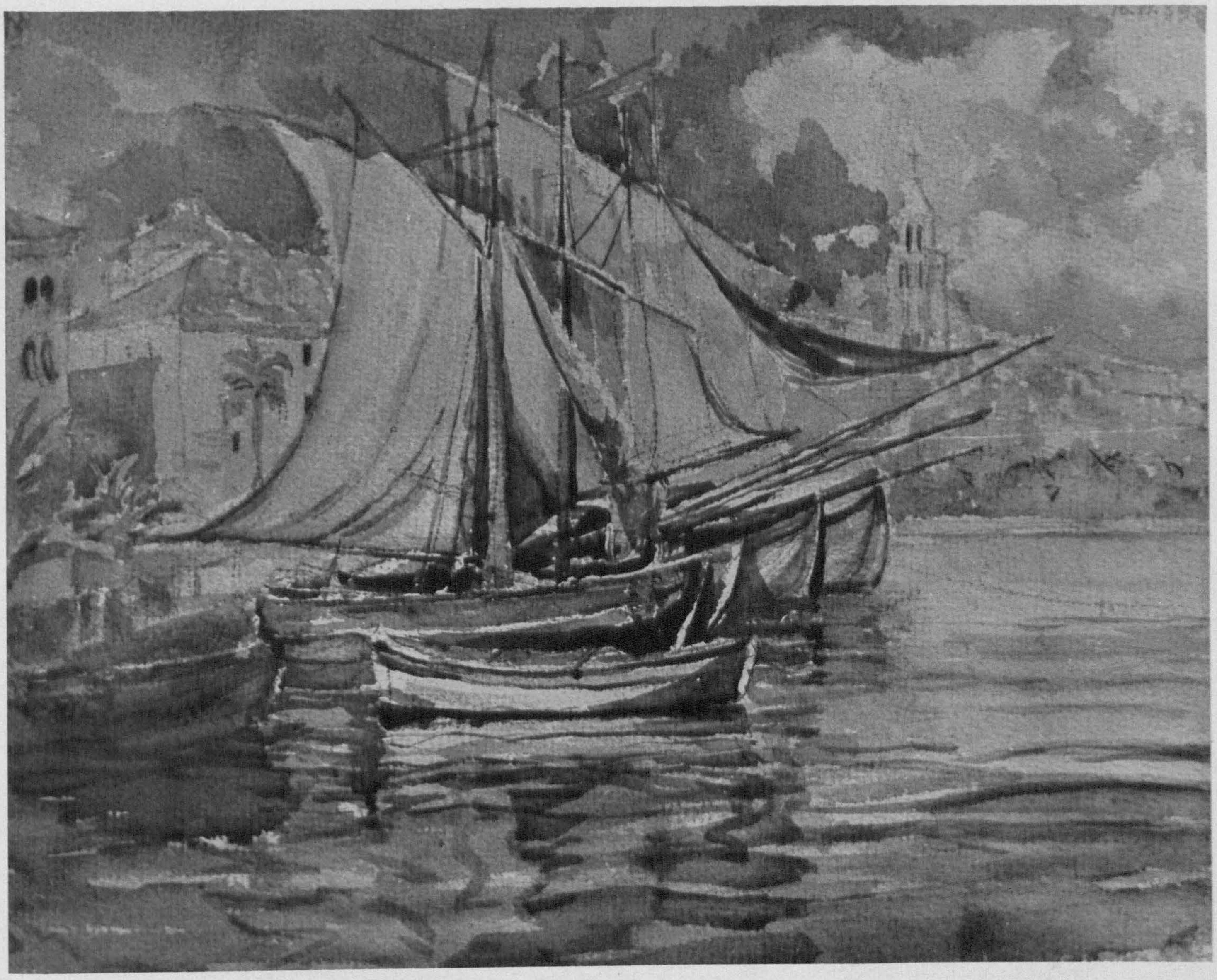
Северин Борачок: Жнива. Олія. — **Seweryn Boratchok:** Harvest. Oil. — La moisson. Huile. — Die Ernte. Öl.



Едвард Козак: Міст. Олія. — **Eduard Kosak:** The brigde. Oil. — Le pont. Huile. — Die Brücke. Öl.



Едвард Козак: „Маю жінку молоду". Ґваш. — **Eduard Kosak:** „I have a yourg woman". Gouache. — „J'ai une jeune femme". Gouache. — „Ich habe eine junge Frau". Guasch.



Микола Бутович: Порт у Спліті. Акварeля. — **Mykola Butowytch:** Harbor of Split. Water-colour. — Le port de Split. Aquarelle. — Der Hafen von Split. Aquarell.



Святослав Гординський: Гуцульські музики. Темпера. — **Swiatoslaw Hordynskyj:** Hutzulian musicians. Tempera. — Les musiciens houtzouls. Tempéra. — Musikanten aus dem Huzulen-Land. Tempera.



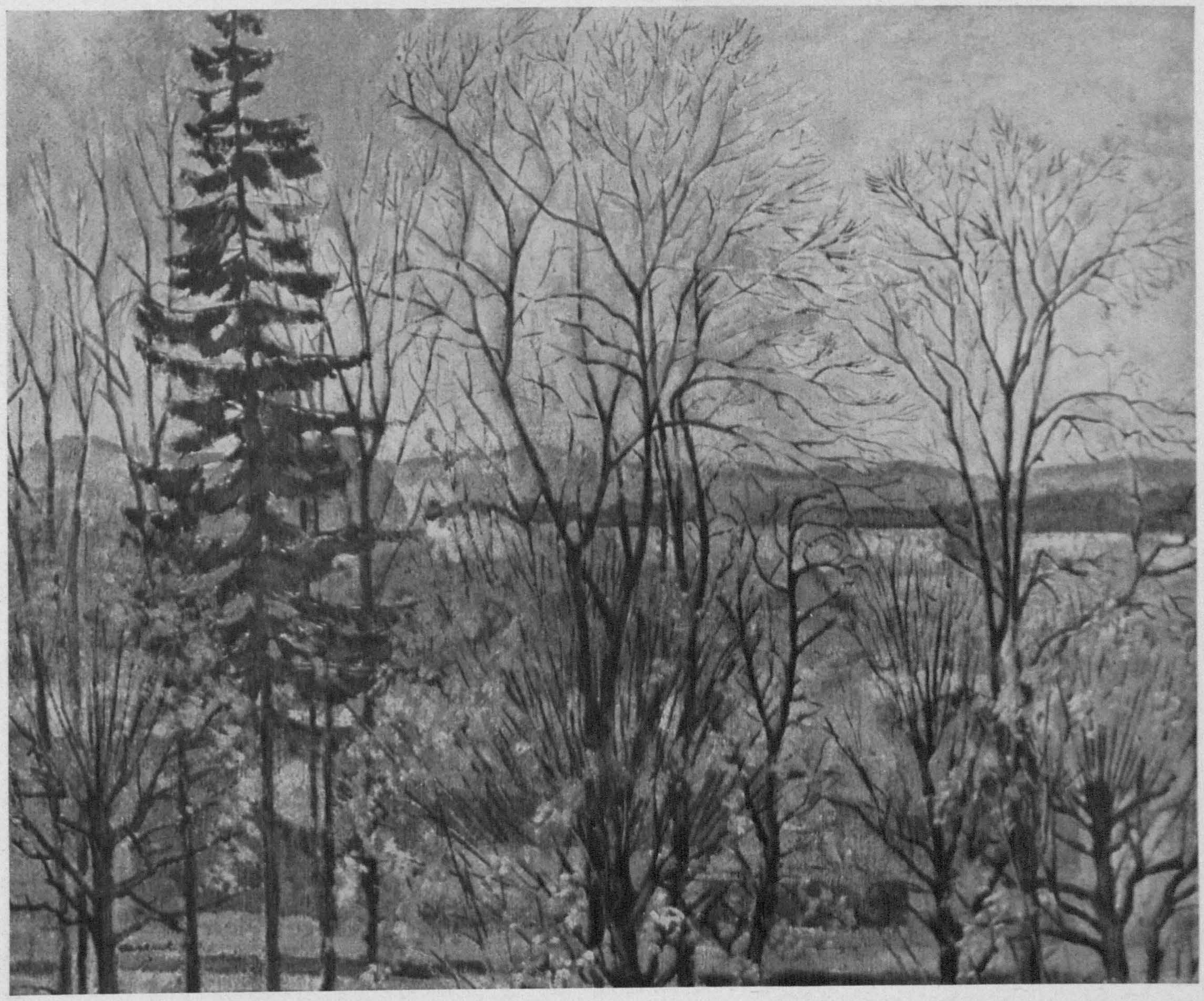


Сергій Бабуль: Палата в Штутгарті. Акварелля. — **Serhiy Babul:** Palace in Stuttgart. Water-colour. — Le château de Stuttgart. Aquarelle. — Stuttgarter Palast. Aquarell.

Рената Крамер: Дніпро. Акварелля. — **Renata Kramer:** The Dniepr. Water-colour. — Le Dnieper. Aquarelle. — Der Dnieper. Aquarell.



Богдан Стебельський: Замкове подвір'я. Олія. — **Bohdan Stebelskyj:** Courtyard of a castle. Oil. — Cour de château. Huile. — Schloßhof. Öl.

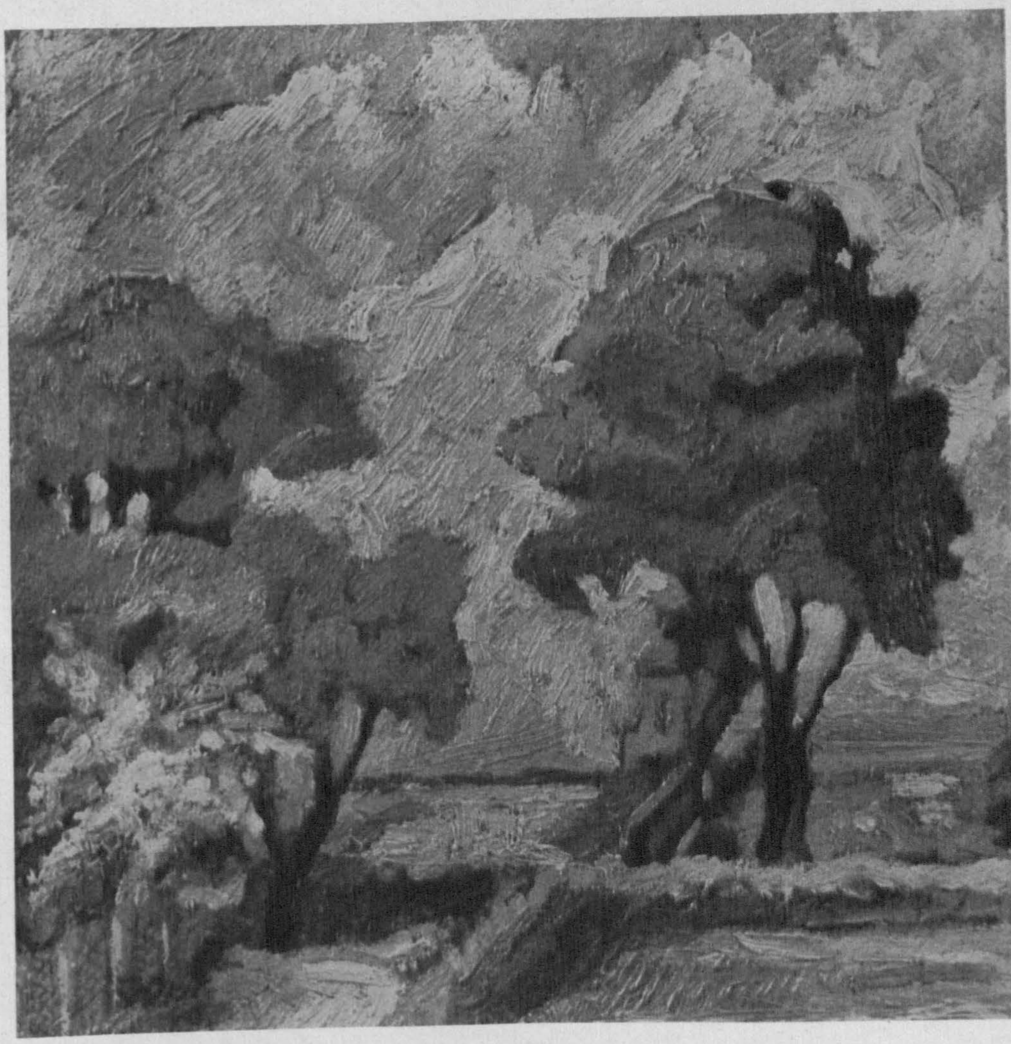


Богдан Доманик: Осінній краєвид. Олія. — **Bohdan Domanyk:** Autumn landscape. Oil. — Paysage d'automne. Huile. — Herbstlandschaft. Öl.

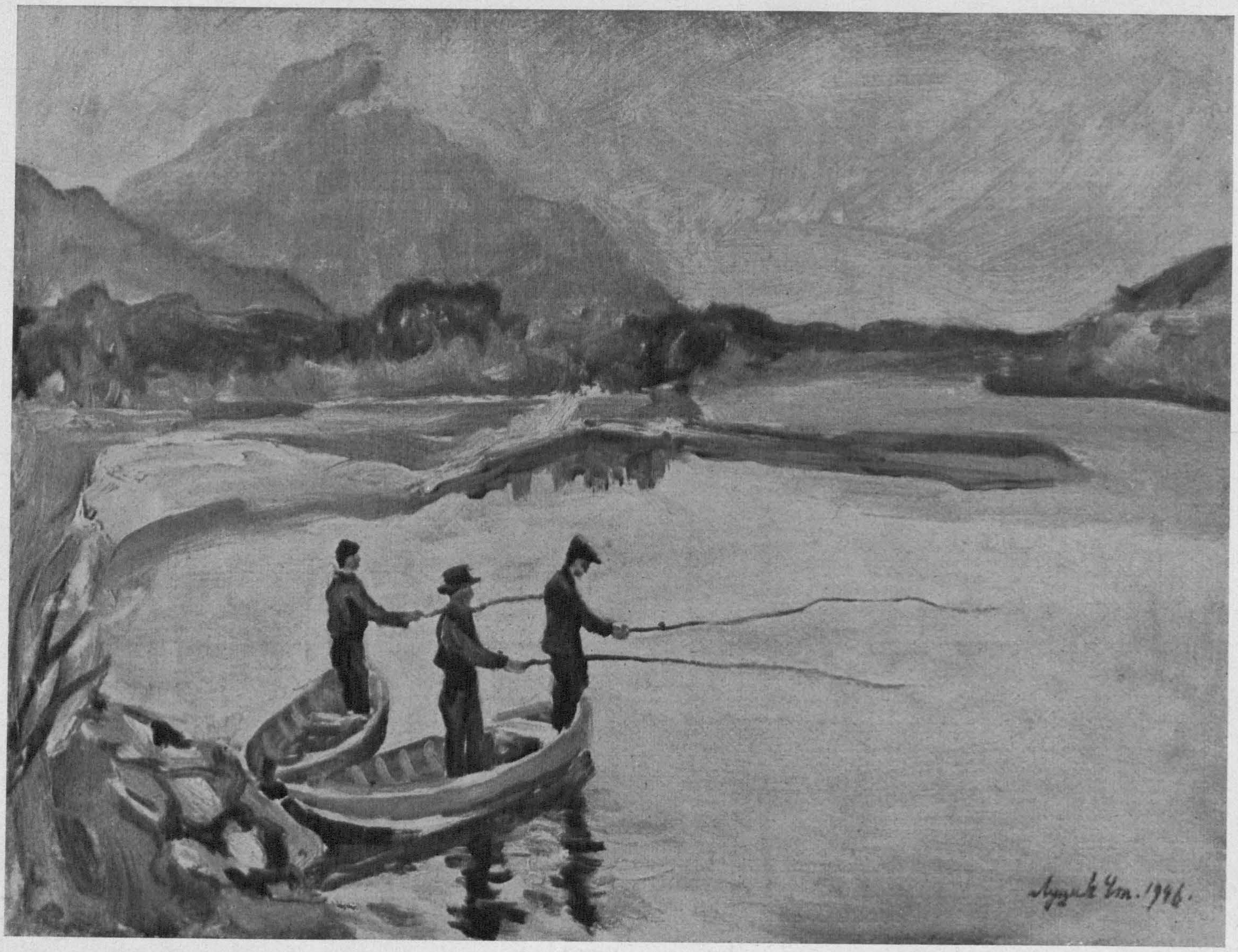


Мирослав Радиш: Старе подвір'я. Акварeля. — **Myroslaw Radysh:** The old courtyard. Water-colour. — La vieille cour. Aquarelle. — Alter Hofraum. Aquarell.





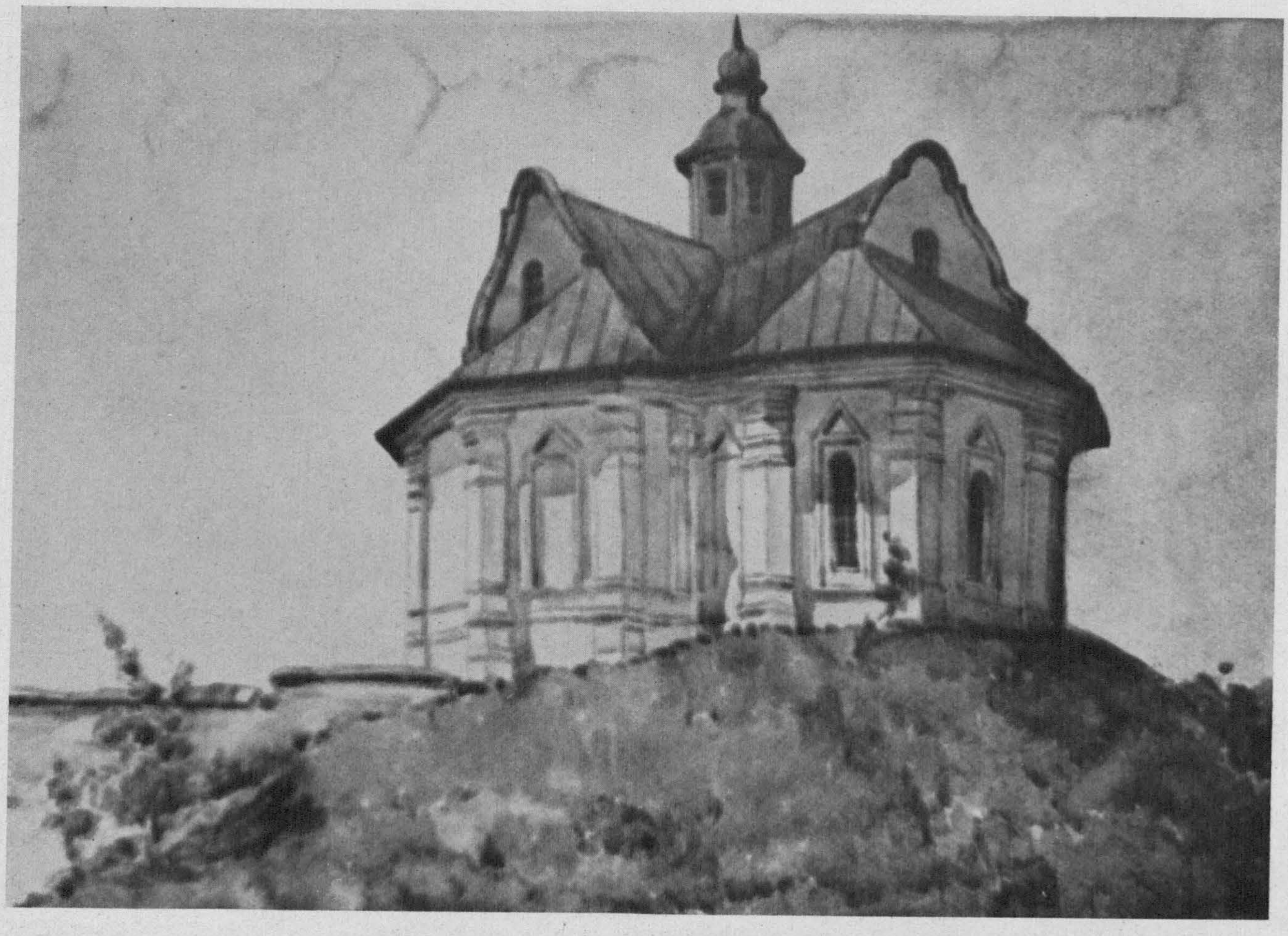
† **Григор Пазюк:** Криниця. Олія. — † **Hryhor Pasiuk:** The well. Oil. — Le puits. Huile. — Brunnen. Öl.
Юрій Соловій: Краєвид. Олія. — **Georg Solowij:** Landscape. Oil. — Paysage. Huile. — Landschaft. Öl.



Степан Луцик: Рибалки. Олія. — **Stepan Luzyk:** Fishermen. Oil. — Les pêcheurs. Huile. — Fischer. Öl.



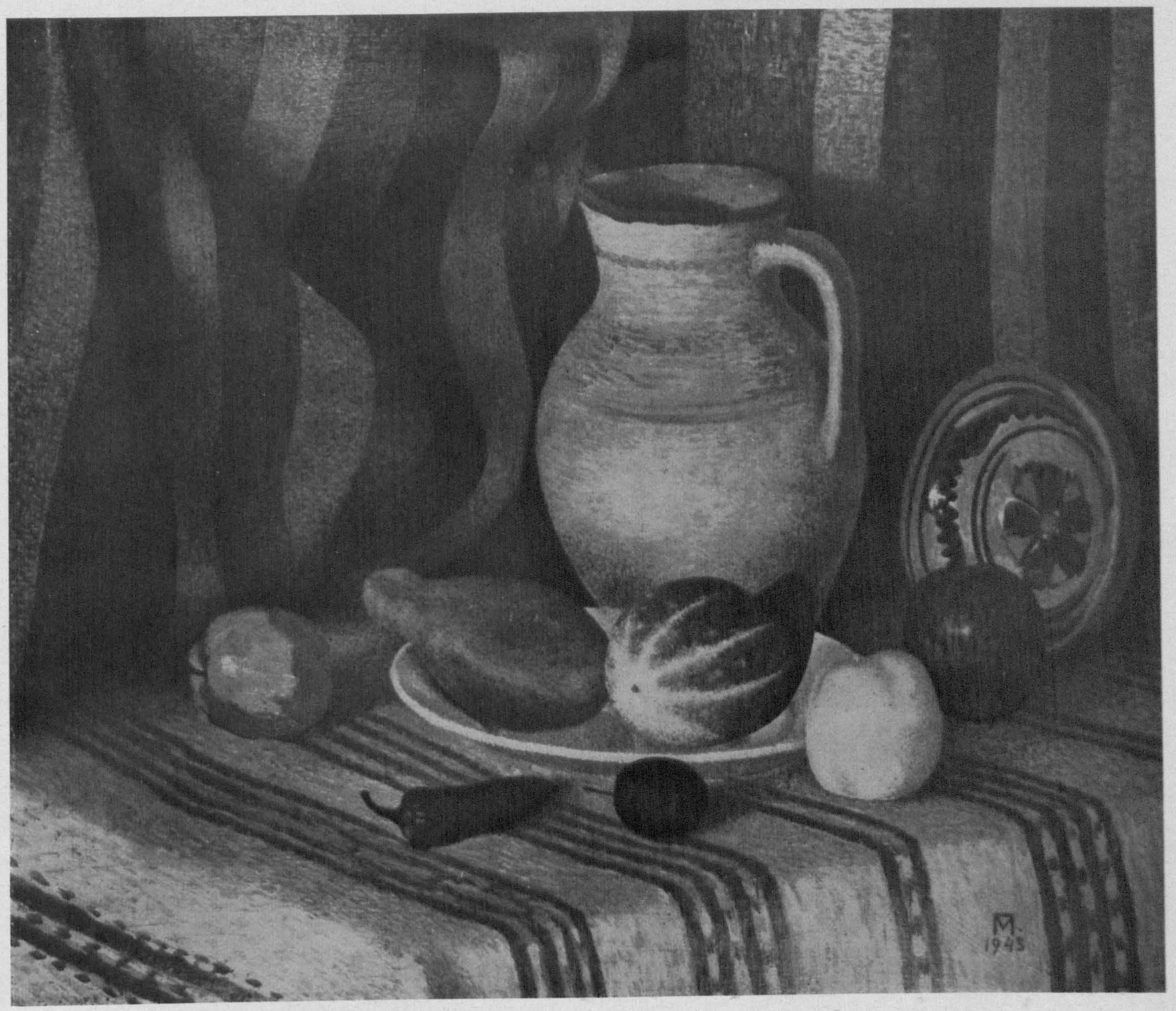
Дмитро Поторока: Відпочинок у степу. Олія. — **Dmytro Potoroka:** Rest in the steppe. Oil. — Repos dans la steppe. Huile. — Rast in der Steppe. Öl.





Олекса Повстенко: Мазепина башта в Київській Лаврі. Акварeля. — **Oleksa Powstenko:** Mazeppa Tower in the Lawra-Convent. Water-colour. — Le Clocher de Mazeppa dans le Couvent de Lavra à Kiev. Aquarelle. — Mazeppa-Turm im Lawra-Kloster zu Kiew.

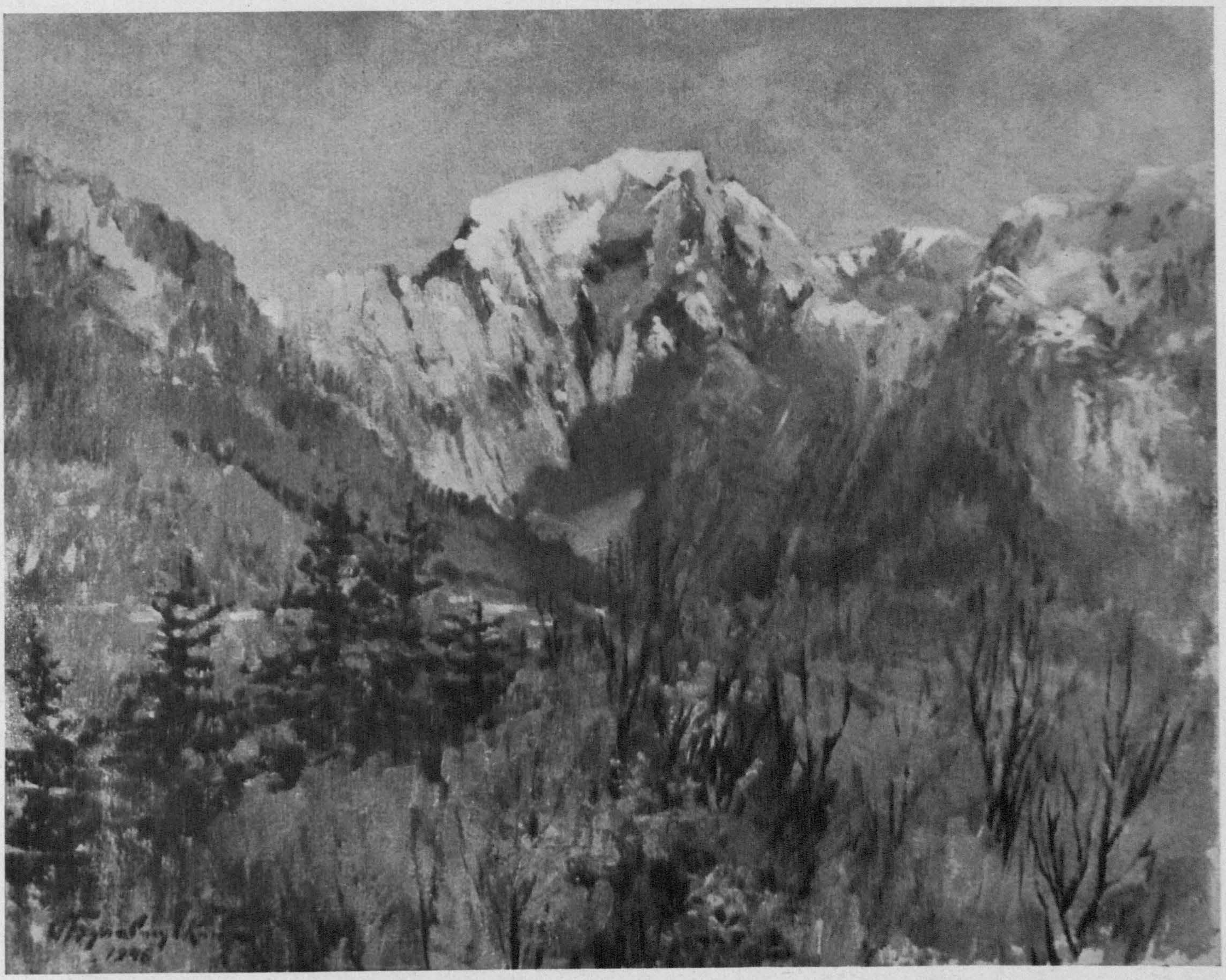
Ірина Шухевич: Краєвид. Олія. — **Iryna Shukhewycz:** Landscape. Oil. — Paysage. Huile. — Landschaft. Öl.



Петро Мегик: Мертва природа. Олія. — **Petro Mehyk:** Stil life. Oil. — Nature morte. Huile. — Stilleben. Öl.



Володимир Кивелюк: Хмарний день. Олія. — **Wolodymyr Kyweluk:** Cloudy day. Oil. — Le jour nuageux. Huile. — Wolkiger Tag. Öl.



Олекса Булавицький: Альпейський краєвид. Олія. — **Oleksa Bulawyckyj:** Alpine landscape. Oil. — Paysage des Alpes. Huile. — Alpenlandschaft. Öl.



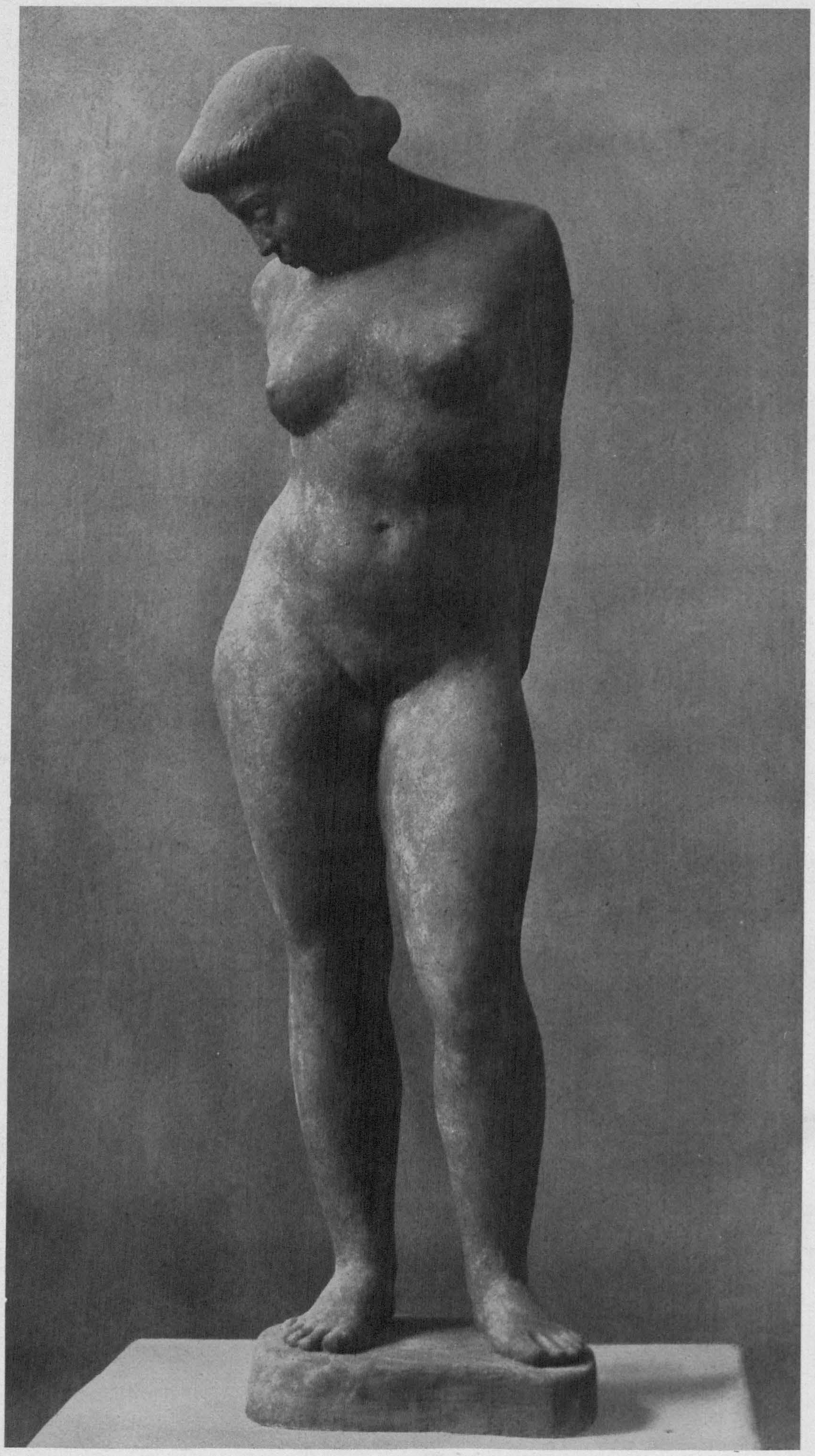
Сергій Литвиненко: Голова дівчини. Теракота.
Serhij Lytwynenko: Head of a girl. Terra cotta. — Tête d'une jeune fille. Terre cuite. — Mädchenkopf. Terrakotta.



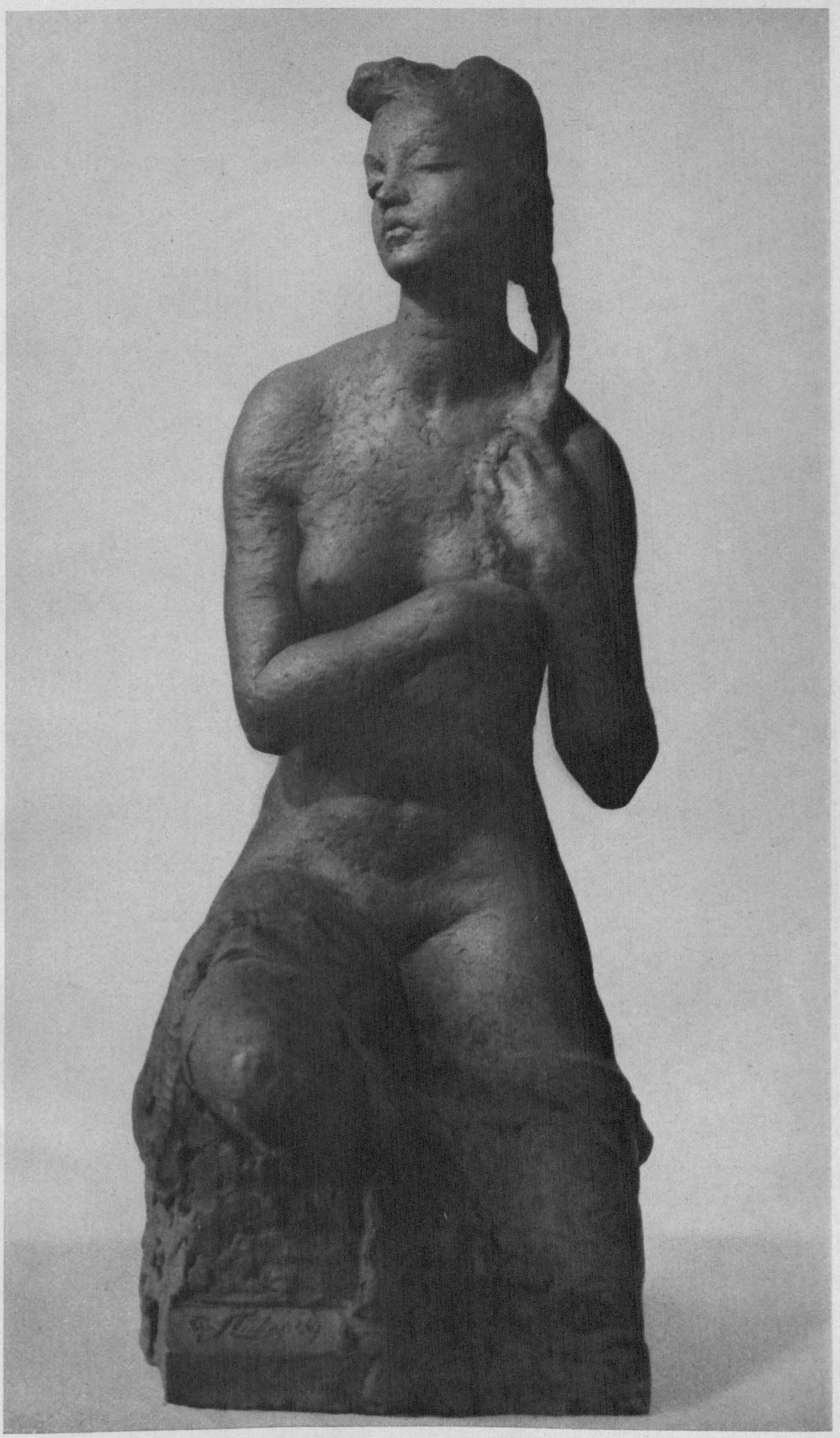
Михайло Дзиндра: Амор і Психе. Віск.
Mykhaylo Dzyndra: Amor and Psyche. Wax. — Amor et Psyche. Cire. — Amor und Psyche. Wachs.



Богдан Мухин: Слава. Віск. — **Bohdan Mukhyn:** Glory. Wax. — La gloire. Cire. — Ruhm. Wachs.



Григор Крук: Акт. Гіпс. — **Hryhor Kruk:** Nuďe. Plaster. — Nu. Plâtre. — Akt. Gips.



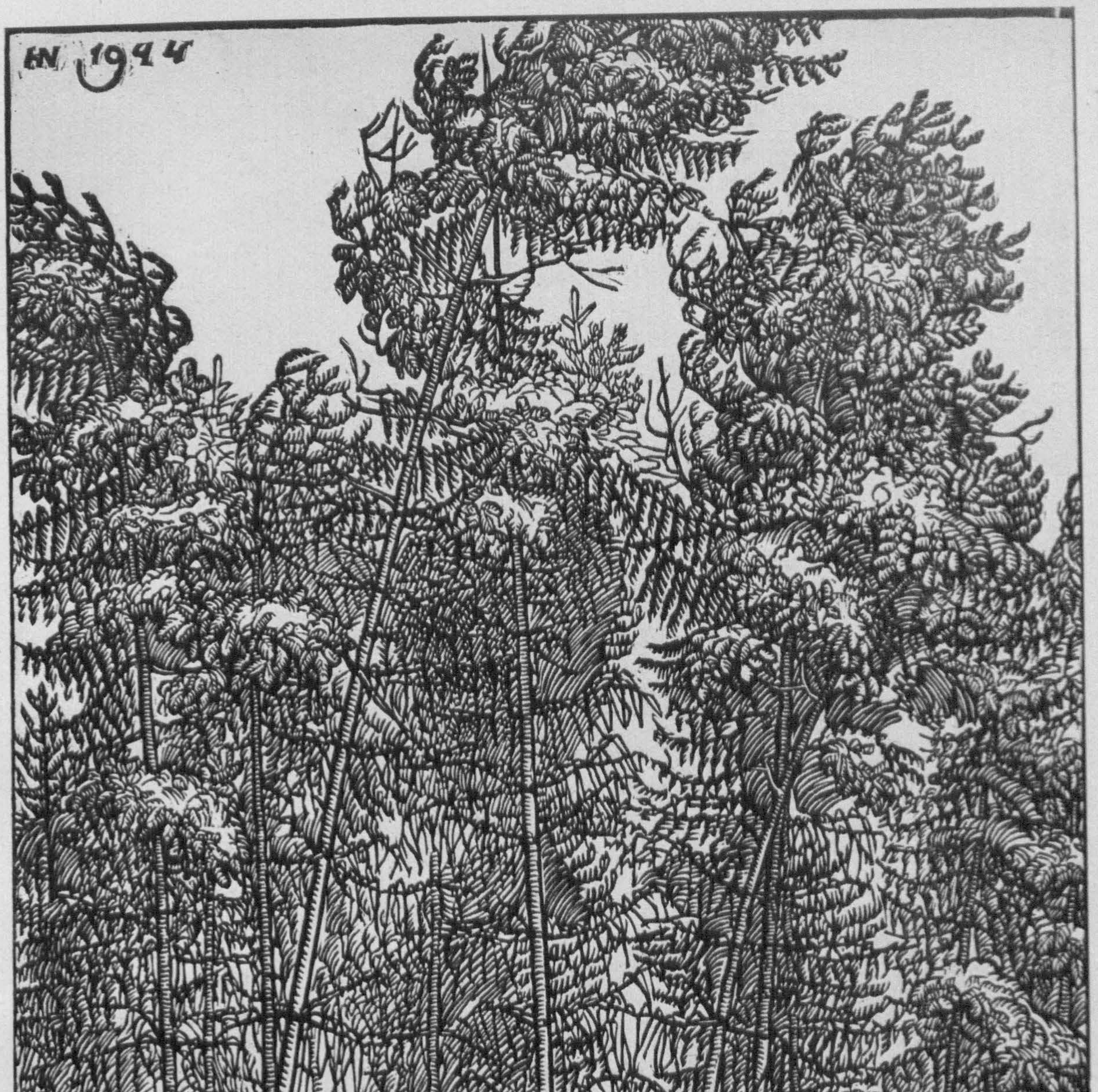
Антін Павлось: Вечір. Теракота. — **Antin Pawlos:** Evening. Terra cotta. — Le soir. Terre cuite. — Abend. Terrakotta.



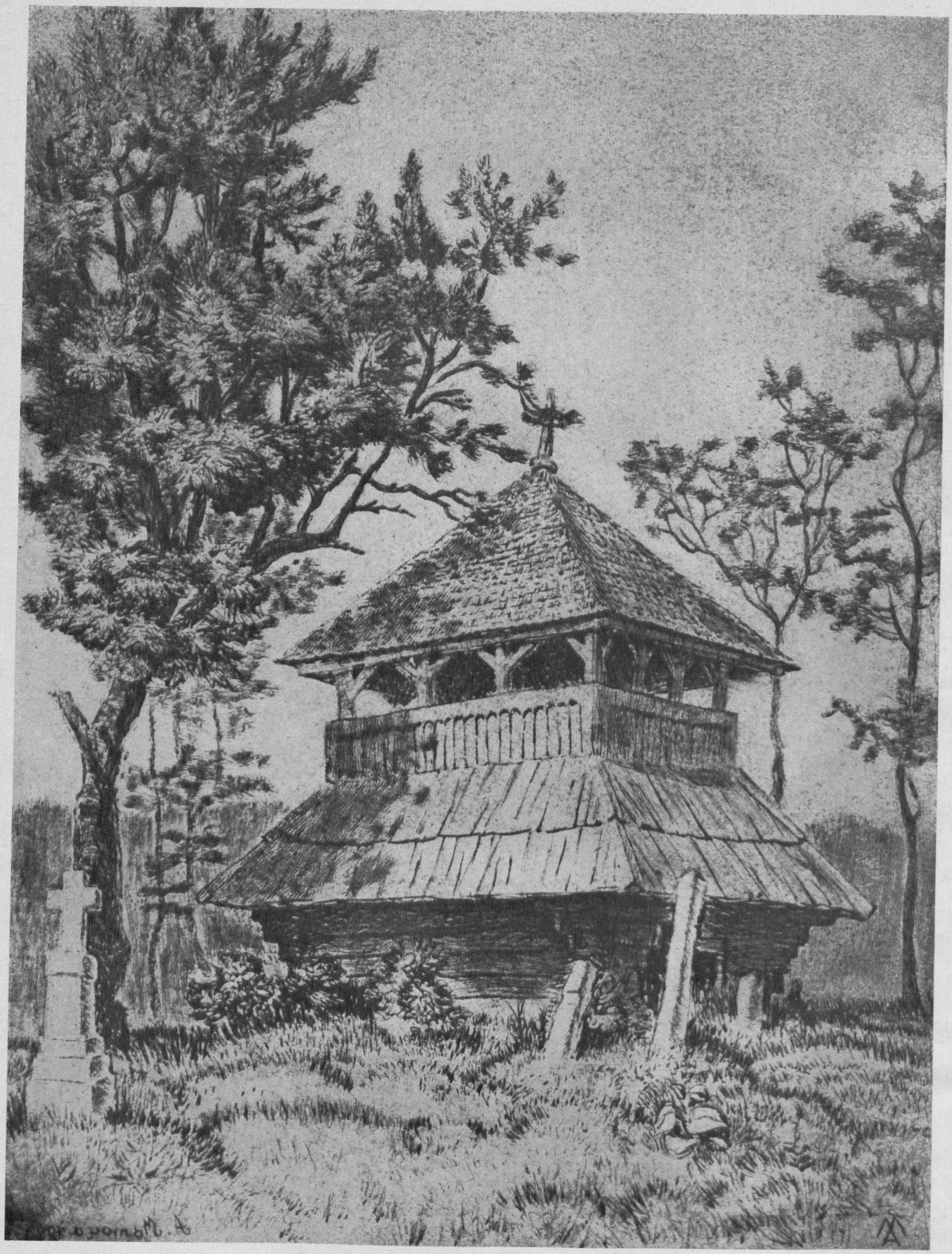
Юліян Волянюк: Портрет молодої еспанки. Пастеля. — **Julian Wolaniuk:** Portrait of a Spanish girl. Pastel. — Portrait d'une jeune fille espagnole. Pastel. — Bildnis einer jungen Spanierin. Pastell.



Михайло Кміт: Автопортрет. Вугіль. — **Mykhaylo Kmit:** Auto-portrait. Charcoal-drawing. — Auto-portrait. Fusain. — Selbstbildnis. Kohlezeichnung.



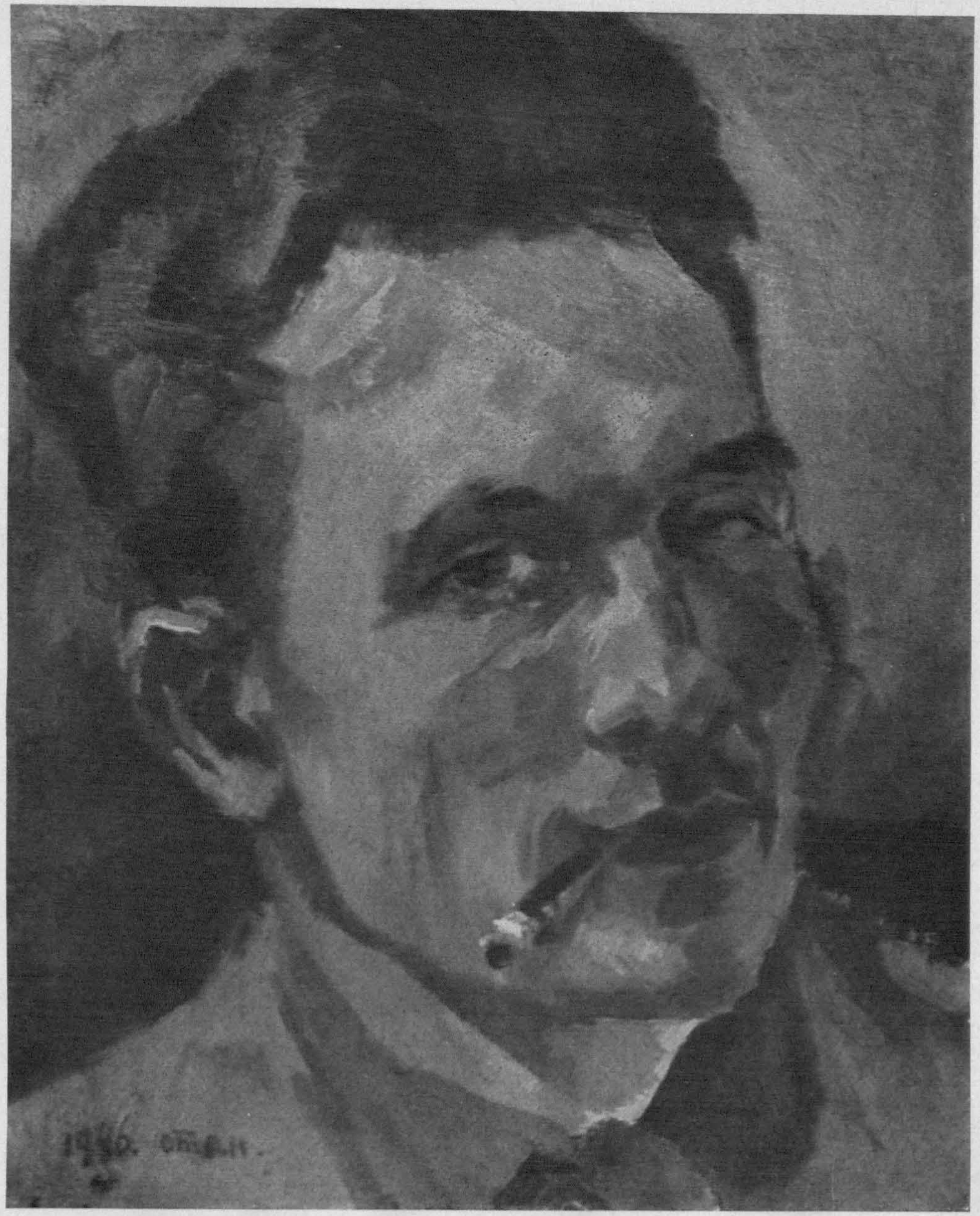
Яків Гніздовський: Дерева. Дереворіз. — **Yakiw Hnizdowskyj:** Trees. Wood-cut. — Les arbres. Gravure sur bois. — Bäume. Holzschnitt.



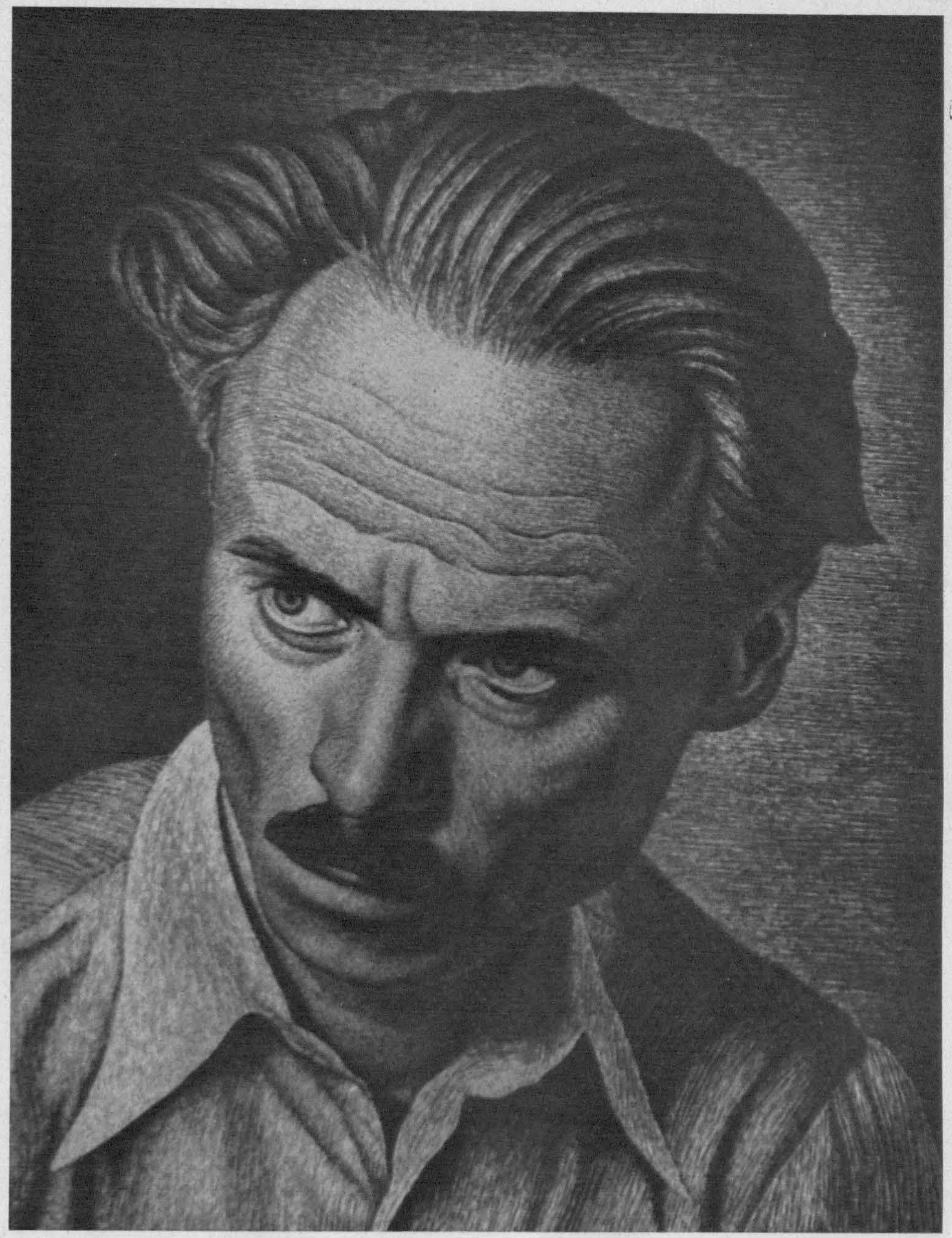
Антін Малюца: Стара дзвіниця. Ґравюра. — **Antin Maluca:** Old bell-tower. Gravure. — Le vieux clocher. Gravure. — Alter Glockenturm. Gravüre.



Володимир Баляс: Смерть леґіня. Рисунок. — **Wolodymyr Balas:** Death of a mountaineer. Drawing. — Mort d'un montagnard. Dessin. — Tod eines Bergbewohners. Zeichnung.



Осип Танасевич: Автопортрет. Олія. — **Osyp Tanasewycz:** Auto-portrait. Oil. — Auto-portrait. Huile. — Selbstbildnis. Öl.



Іван Кейван: Автопортрет. Графіка. — **Iwan Keywan:** Auto-portrait. Graphic. — Auto-portrait. Gravure. — Selbstbildnis. Graphik.

ОГЛЯД ВИСТАВОК

Ансбах. З початком лютого 1947 в старовинному замку в Ансбаху відбулася за допомогою ІМКА-УНРРА мистецька виставка національних груп — українців, естонців, литовців, лотишів. 30 мистців дало до 300 творів, графіки, різьби і народного мистецтва. З українських мистців брали участь, м. і., Петро Мегик, Григор Пазюк, Юрій Соловій, Осип Танасевич і ін.

Ашаффенбурґ. У половині березня 1947 відбулася тут заходом УНРРА міжнародна виставка мистецтва і виробництва. Участь брали українці, поляки, естонці й росіяни. З малярства українських мистців були твори М. Морозової, М. Дачишинової, М. Витинського та ін. Скульпторка О. Лятуринська виставила серію мистецьких ляльок. На виставці був окремий відділ сьогочасної книжкової графіки та нових українських видань, крім того відділ мистецьких фото роботи Л. Янушевича.

Ґетінґен. При кінці березня відомий нашому загалові різьбар Богдан Мухин відкрив тут заходами УСОМ індивідуальну виставку своїх праць: бронзи, різьби в мармурі, воскові моделі для відливів і дрібні вироби в сріблі.

Ділінґен. В третій декаді квітня відбулася в українському таборі в Ділінґені виставка українського мистецтва. На ній показано 280 творів народного мистецтва, м. і., багату збірку писанок, знімки з творів українського будівництва і церковного малярства та низку принагідно зібраних картин, серед яких були твори Віктора Цимбала, Мих. Дмитренка, Дам'яна Горняткевича, Дениса Іванцева, Мих. Козіка, Василя Кричевського, Олекси Новаківського та Богдана Лепкого. З нагоди тієї виставки видано англійсько-німецький каталог із статтею Дам'яна Ґорняткевича про українське мистецтво.

Нюрнберґ. У половині квітня 1947 відбулася в будинку ІМКА в Нюрберзі міжнародна виставка, в якій узяли участь мистці трьох балтійських народів і українці. З українських були на виставці твори П. Мегика, М. Мороза, С. Луцика, О. Танасевича, А. Малюци, Л. Папари, А. Добрянського і скульптурні праці М. Дзиндри. Виставка мала й відділ народного мистецтва.

Берхтесґаден. В часі від 8 до 22 червня 1947 р. відбулася тут мистецька виставка місцевих мистців і численної групи запрошених. Образотворча секція табору »Орлик« була представлена творами М. Анастазієвського, О. Булавицького, Байбарака, Білецького, Антохія, Е. Козака, О. Кузьми, Ю. Чайківського, Островського, крім цього в окремій кімнаті були зібрані праці молоді. Із запрошених були представлені такі мистці: Борачок, Гніздовський, Гоцій, Дмитренко, Крук, Мороз, Луцик, Морозова, Павлось, Стебельський, Канюка, Дзиндра.

CONTENTS

OLESKA POWSTENKO: Frescoes and mosaics in the so-called Saint-Michael convent in Kiew. Page 3.

This building-monument does not exist any more. 1934, during the antireligious campaign and the period of the construction of party-buildings in Kiev, the convent was destroyed together with several other historical buildings. Sensational investigations of Professor P. Kurinnyj, which he disclosed in a session of the Free Ukrainian Academy of Sciences (in the emigration), proved that the so-called St. Michael Convent with the golden domes — the construction of which had been attributed to the 12th century — was really quite another and much older building in Kiev. That is the church of St. Dimitrij, which was built by the prince Iziaslav-Dimitrij from 1054—78 and which was only some decades younger than the Cathedral of St. Sophia (1017—37) in Kiev.

The diagram of this church is characteristic for that time. It is a construction with three naves, six columns, three altar apsides, vaults, central dome and a tower with a staircase, leading to the upper choir-emporium. In the course of centuries the church was several times more or less seriously damaged owing to wars and invasions. Then during the 17th and 18th century the church was completely restored in the style of the so-called Cossack-Baroque.

From the written reports of expert travellers we learn that the whole interior of this church was covered with mosaics and frescoes. Still in the 17th century the archdiacon Paul of Aleppo reports to have seen numerous mosaics in this church. Indeed, up to the year 1934 only some fragments of the formerly multicoloured decoration had been preserved. The most precious composition is thought to be the representation of the Eucharist, intelligently arranged, besides the represenations of the archpriest Stephan, of St. Dimitrij of Thessalonike, of the apostle Thaddaeus and fragments of other apostles as well as ornamental friezes. Regarding the form these mosaics, compared to the mosaics of the St. Sophia-Cathedral, are not so strictly canonical. They are much more imbued with life.

The fragments of the frescoes, discovered on the pylons, were restored by Professor Prachow at the end of the 19th century. There were compositions of the Annunciation, the representations of the prophets Zacharias and Samuel, of the two column saints (stylites), as well as of an unknown female saint and besides several ornamental fragments.

Originally 2000 square metres were covered with frescoes, and it was possible to clear some valuable works of art from the mortar layer and to save them. Two equestrian plastics belong to the most valuable monuments of the oldest Ukrainian plastic art.

RESUMÉ

OLESKA POWSTENKO: Les fresques et le mosaïques du soi disant couvent de St. Michel à Kiev. Page 3.

Ce bâtiment n'existe plus. En 1934, pendant la campagne anti-religiuse et au temps de la construction des bâtiments du Parti à Kiev le couvent et plusieurs d'autres bâtiments historiques furent détruits. Les investigations sensationelles du professeur P. Kurinnyj, qu'il a communiquées l'autre jour pendant une séance de l'Académie Ukrainienne Libre des Sciences (dans l'émigration), prouvaient que ce soi-disant couvent de „St. Michel des coupoles d'or" — bien qu'on avait cru qu'il fut érigé au commencement du douzième siècle — est en réalité un bâtiment tout à fait divers et plus ancien aussi. Il s'agit de l'église de St. Dimitrij, qui a été construite par le prince Iziaslav-Dimitrij de 1054—78 et qui est seulement quelques décades plus jeune que la Cathédrale de St. Sophie (1017—73) à Kiev.

Le plan de cette église est significatif pour ce temps-là. Il s'agit d'une construction à trois nefs, six colonnes, trois apsides d'autel couvertes du voutes, de plus une coupole centrale et une tour dans laquelle un escalier conduisait à la partie supérieure du choeur. Au cours des siècles plusieurs fois l'église a été endommagée plus ou moins gravement à cause des guerres et invasions. Du dix-septième au dix-huitième siècle l'église fut complètement restituée dans le style du soi-disant baroque ukrainien ou cosaque. Par des récits écrits des voyageurs experts s'arrêtant dans l'Ukraine nous apprenons que tout l'intérieur de cette cathédrale était couvert de mosaïques et fresques. Encore au dix-septième siècle l'archidiacre Paul d'Aleppo rapporte sur les mosaïques nombreux de cette eglise. En effet, jusqu'a 1934 seulement les fragments du décor multicolore, autrefois très riches, se sont conservés. Parmi ceux-ci la composition de l'Eucharistie est regardée comme l'oeuvre la plus précieuse, en outre les représentations de l'archi-prêtre Etienne, de St. Dimitrij de Salonique et de l'apotre Thaddée et des fragments d'autres figures d'apotres, puis des frises ornamentales. Les traits formels de ces mosaïques ne sont pas si rigides comme les mosaïques de la Cathedrale de St. Sophie et à l'égard du mouvement et de l'expression elles se distinguent d'une plus grande vivacité.

Les fragments des fresques découverts sur les pylons ont été restitués par le professeur Prachow vers la fin du dix-neuvième siècle. Il y avait des compositions de l'Annonce faite à Marie, les représentations des prophètes Zacharias et Samuel, et des deux saints de colonnes (stylites) et aussi d'une figure de sainte inconnue, en outre plusieurs fragments ornamentaux. Originalement un espace d'environ 2000 mètres carrés était couvert de fresque et il était encore possible de délivrer du mortier et sauver plusieures oeuvres d'art précieuses. Deux plastiques équestres appartiennent aux monuments les plus précieux de la sculpture ukrainienne la plus ancienne. Avant

УКРАЇНСЬКА · СПІЛКА · ОБРАЗОТВОРЧИХ · МИСТЦІВ · UKRAINISCHER · VERBAND · BILDENDER · KÜNSTLER

УСОМ